

(ماکانش) يوم المسرح المصري

في أدب أمريكا اللاتينية

الواقعية السحرية

في ثلاثة نجيب محفوظ

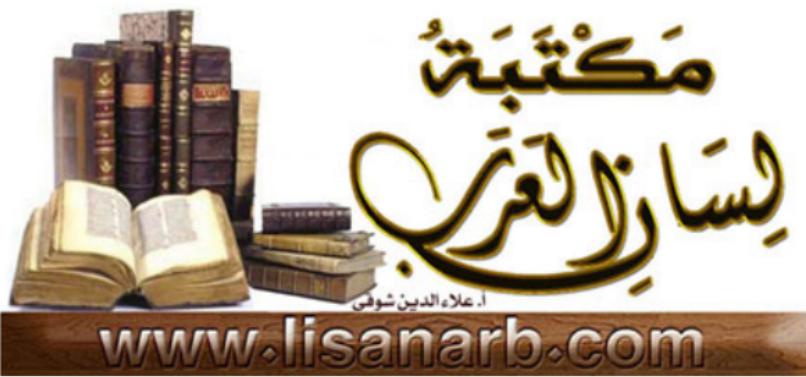
التدخل الثقافي

قصائد جديدة لم تنشر

توقف زياد :

محمد عفيفي مطر : بلاغ إلى الرأى العام وقصيدة من المعتقل





أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com



أدب وفَنَّ

السنة الشامنة / يوليو ١٩٩١ / العدد ٧١ / تصميم الفلال للفنان يوسف شاكر

الرسوم الداخلية ملئها من الفنان: محمد مدعى بـ



المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عبد العظيم ابيض / د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز
شارك في هيئة المستشارين الراحل الكبير د. عبد المحسن طه بدوى.

الراسلات: مجلة ادب ونقد / ٢٣ شارع عبد الذالق ثروت القاهرة/ت: ٣٩٣٩١١٤،
٦ - ٣٩٣٣٣ / فاكس (الإهالى): ٤١٢ ٣٩٠٠٣ / فاكس (اليسار): ١٣٠ ٤٤٣٤٣٧.
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيهها / البلاد العربية ٧٥ دولار للأفراد ٢٠٠ ٣ دولار
للمؤسسات / أوروبا و أمريكا ١٥٠ دولار / باسم الإهالى - مجلة ادب ونقد /
المقالات التي ترد للمجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر /
الجمال الصف والتضييد: نعمه محمد على ،صفاء سعيد (مجلة اليسار)

مكتبة لسان العرب

www.lisanarab.com



رئيس التحرير
فريدة النقاش

مجلس التحرير
ابراهيم أصلان
كمال دوزي
محمد روميش

رئيس مجلس الادارة
لطفي واكد

مدير التحرير: حلمى سالم
سكرتير التحرير: ابراهيم داود

الفهرست

- عمود الزان.....	محسن يونس	٨٢	هذا العدد المحرر	٥
- خيال من دفتر الأحوال.....	مدوح السجيني	٨٥	بيان وبلغ إلى الرأي العام من الشاعر محمد عفيفي مطر.....	٦
- نصوص قصيرة.....	محمود سليمان	٨٨	الشكل والمضمون الأدبيان في عالم متغير	٩
قصائد				
- ثنائية الشذا واللظى.....	محمد الشهارى	٩١	(صنف الله إبراهيم غزوجا) .. فريدة النقاش	٩
- من حكايات المغني.....	اسماويل عقاب	٩٦	الواقعية السحرية في أدب أمريكا اللاتينية	١٠
- قصيدتان.....	مدحت منير	٩٧	ترجمة : د. أنور إبراهيم	١١
- هلAMIL.....	حسن صابر	٩٩	التدخل الثقافي في ثلاثة تجذب محفوظ د.	١٢
هذا وصفى ٤				
عام على وحيل عبد المحسن				
طه بدر				

المياة الثقافية

- ماكاش يوم المسرح المصري.....	د. سامح مهران	١١٤	عبد المحسن بدر: الابتساد عن شطحات	-
- صراع الثقافة والسياسة في مؤتمر وزراء الثقافة	العرب.....	١١٧	الوهم.....	٤٤
- «قاهرة» يوسف شاهين بين الهجوم والهجوم	كمال رمزي	١٢٠	محمود أمين العالم	٤٤
المضاد.....		١٢٠	عصر البناءات سابقة التجهيز.....	-
- المسرح العربي الحديث: إسرائيل هنا وتنتبهر	هناك.....	١٢٤	أبو النجا	٤٩
- حرسيل جسراهام جرين: الفنان فرق	الواعظ.....	١٢٨	موعدك الآن (شعر) فاروق شوشة	٥٢
- مرثية للتفكير كذلك.....	تزار سلوك	١٣٣	* رواية فوزية مهران: جياد البحر وحاجز	
- إصدارات.....		١٣٧	الأمواج.....	٥٥
قصائد جديدة ل توفيق زياد				
ومحمد عفيفي مطر.....				
قصص				

* كلام مشققين: سبيكلوجية الورثة
الثلاثين..... صلاح هيس ١٤٤

هذا العدد

وتعثر حركة التحرر.

هي دعوة مفتوحة للحديث عن الالهام والاتساع، عن الواقع الاجتماعي التاريخي ورؤى الكاتب، ويتوافق هذا الطرح مع الاختيار الأصيل لفارس رحل عنا هو صديقنا ومستشار مجلتنا الدكتور عبد المحسن طه بدر الأستاذ الذي رفض يعناد طيلة حياته مكان قد أخذ «يتکافئ في أفق الأدب من إغتراب عن المحقيقة والانسان، أو هروب من مسؤوليتها باسم تكتوراطية شكلانية فارقة أو حداة زائفنة في الابداع والنقد على السواء».. أنه فارسنا الذي استزجت المعرفة عنده بال موقف، والعلم بالمقاومة في ساحة ملأى بالبهتان. سوف تجدون في عدتنا هذا ميلاً للتفاؤلـ رغم كل شيءـ فنحن نضع كل الثقة في الشعب الكادح ونؤمن بأن المبدعين الطالعين من أعطافه سوف ينتجون له الأدب الذي يلى أعمق حاجاته الروحية فيجد فيه نفسه بالآلهة وأشراؤه. فتعين يشتد الظلام تستجمع كل قوتنا، تشنادي وتنكأـ، تندى أيدينا، تتشابك في الخلعة حتى لا تتنهـ من بعضنا البعض في زحام الانهيار وحتى لا تزرونا الفوضى الناجمة عن هجوم الرأسمالية التابعة العمياـ، وهي تدمر البشر لتعلـ من شأنـ السلـ.

ونحن نعملـ من شأنـ الأدب الحقيقـى الذى هو دائـاـ تقيـضـ تشـيـرـةـ الآـنسـانـ واستـفـالـهـ.. أنه ملكـوتـ المـرأـةـ الحـقـةـ الذى يـسـودـ فيـهاـ الآـنسـانـ وـحـدهـ.

يعملـ لكـ عـدـنـاـ هـذـاـ أـيـهـاـ القـارـئـ المـرـيزـ بـصـعـبـ مقـاـبـلـاتـ لـعـلـهـ تـسـتـثـيرـ حـمـاسـتـكـ لـنـاقـشـنـاـ فـيـ زـمـنـ كـادـ أنـ يـطـغـيـ عـلـيـهـ الـتـولـوـجـ وـيـحـيـلـهـ الضـجـرـ إـلـىـ بـحـيـرـةـ رـاكـدـةـ لـاـحـرـكـهـاـ حـتـىـ حـجـارـةـ الـأـطـفـالـ فـيـ فـلـسـطـيـنـ.

ظنـ الـكـثـيـرـونـ أـنـناـ تـخـاصـمـ الشـعـرـ الـعـمـودـيـ وـتـنـتـصـرـ فـقـطـ لـشـمـرـ التـفـعـلـةـ.. وـهـانـحنـ نـشـرـ قـصـيـدـةـ عـمـودـيـةـ مـعـكـمـةـ وـجـمـيـلـةـ.

ظنـ الـكـثـيـرـونـ أـنـ زـمـنـ شـعـرـ القـضـيـةـ الـمـباـشـرـ الـمـحـرـضـ الـفـلـسـطـيـنـيـ توـفـيقـ زـيـادـ يـخـصـنـاـ يـقـصـانـهـ الشـاعـرـ الـفـلـسـطـيـنـيـ توـفـيقـ زـيـادـ يـخـصـنـاـ يـقـصـانـهـ الـجـدـيـدـةـ الـمـباـشـرـةـ وـالـتـحـرـيـضـيـةـ وـالـقـعـمـةـ الـمـاـبـاـشـةـ وـالـبـيـقـيـنـ وـالـقـصـيـدـةـ جـبـاـ أـنـهاـ تـلـعـبـ دـوـرـاـ نـبـلاـ فـيـ تـبـيـنـ الـبـاهـيـرـ الـفـلـسـطـيـنـيـ وـالـمـرـبـيـةـ لـمـواجهـةـ الـحـسـلـةـ الـأـمـرـيـالـيـةـ.. الـصـهـيـرـيـةـ الـجـدـيـدـةـ عـلـىـ مـسـتـقـلـاـنـاـ.. تـسـلـلـ الـقـصـيـدـةـ لـأـعـماـقـ الـرـجـانـ وـتـصـبـ أـدـاءـ لـلـقاـمةـ، فـيـالـهـ مـنـ شـرـ لـلـقـصـيـدـةـ..

وـجـدـيـرـ بـالـذـكـرـ أـنـ توـفـيقـ زـيـادـ قدـ اـشـفـلـ عـنـ الـشـعـرـ بـدـورـهـ النـضـالـيـ السـيـاسـيـ مـنـذـ عـامـ ١٩٧٣ـ وـبـيـنـ آـثـرـ كـثـيـرـونـ أـنـ يـقـلـقـلـواـ مـلـفـ تعـذـيبـ الشـاعـرـ «ـمـعـمـدـ عـقـبـيـ مـطـرـ»ـ فـيـ المـعـتـقـلـ عـلـىـ اـعـتـيـارـ أـنـهـ حـالـةـ فـرـدـيـةـ، نـشـرـ بـيـانـهـ لـلـرأـيـ الـعـامـ لـأـنـاـ لـأـنـىـ مـاحـدـثـ لـهـ خـطاـ عـارـضاـ، وـنـوـدـ لـوـ تـكـانـنـاـ جـمـيعـاـ لـوـقـتـ التـعـذـيبـ فـيـ السـجـونـ الـمـصـرـيـةـ وـلـاتـسـمـ أـبـدـاـ لـلـجـلـادـينـ أـنـ يـقـلـقـلـواـ بـحـرـانـهـمـ فـيـ الـأـنـسـانـ هـوـ فـيـ مـثـلـنـاـ الـأـعـلـىـ أـثـمـ قـبـيـةـ.

يـطـرحـ عـدـنـاـ مـجـدـداـ قـضـيـةـ الشـكـلـ وـالـمـضـمـونـ الـأـدـبـيـنـ فـيـ عـالـمـ مـتـغـيـرـ يـتـسـمـ بـقـرـبةـ الرـأسـالـيـةـ عـلـىـ تـجـدـيدـ نـفـسـهـاـ وـالـأـقـلـاتـ مـنـ الـأـرـمـةـ الـعـامـةـ

بيان وبلاغ من الشاعر

محمد عفيفي مطر

عن وقائع تعذيبه في المعتقل

وجهة أو مكان الاعتقال الذي سأتهي إليه، ففي الشانية والنصف بعد منتصف الليل، فجر الثاني من شهر مارس ١٩٩١، اقتحمت بيتي وغرفة نومي، حيث أقيمت في قريني رملة الأنجب - مركز أشمون - محافظة المنوفية، قوة مسلحة بالرشاشات، والعصى والدروع، قام أفراد منها بقيادة ضباط بالملابس العسكرية والمدنية بالتفتيش الدقيق لمسكني وكتبي وأوراقي الشخصية دون تقديم إذن من النيابة أو السلطات القضائية أو تحديد الفرض من هذا الهجوم المسلح المفزع، وبعد التفتيش تم اقتبادي بالقيود الحديدية في منعصنى إلى عربة الترحيلات بين صفين من الجنود الذين يقفون وقفه الاستعداد لإطلاق الرصاص، وتحركت بي عربة الترحيلات المعاطة بعربات القيادة والحراسة دون أن أعرف أو يعرف أهل

٦

١ - وضع القيد المعدنية الحديدية التي تضيق حول الرسفين كلما تحركت اليدي أدنى، حركة مما يجعل اليدين والذراعين والكتفين إلى كتلة متداخلة من ألم التتميل وخدر الأعصاب



يحدث لى بسببه اضطراب شديد وهلوسة بصرية وسمعية أفقد فيها الوعي، بمعايير وقى الزمان والمكان، وتستخطفنى أخيلة شديدة الفوضى، حتى أنه كان ما يعنبنى أشد العذاب أن أوهم وجوده أهلى وأبنائى وأصدقانى متخلقين حولى فى مشهد جماعى لرؤبة تعذيب وإهانة آدميتنى وتهديدى بالقتل وانتهاك العرض. وعيناي تحى الرباط الضاغط ، أوههم رؤبة وسماعا ، وأعتقد أن هذا التأثير للعقار الذى أجريت على ابلاعه تأثير مقدر ومحسوب بدقة شديدة لتدمير الإرادة وأهلية الحكم والتقدير ولتعري اللاشعور والضمير وتحطيم بنية الشخصية والعقل

٤- تعليقى كالتباسة لمدة طويلة، من يدى المقيدتين بالقيود الحديدية ووضع رباط يعصر قدمى معا فلا استطاع الاعتماد عليهما فى الوقوف أو الحركة مما يجعل ثقل جسمى كله مرتكزا على الرسفين المشبوكتين فى شئ مرتفع لا أعرفه، مع ضربى بالعصى وغيرها مما لا أعرف من أدوات الضرب، وتتطبيع جسمى أثنا، ذلك مايسحق بالألم والرعب، وتهديدى بمحاولة إدخال العصى بين فخذي.

الى يغيب الإحساس بها فى تدرج ويط قاتلين، وذلك مدة عشرة أيام هي مدة بقائى تحت التعذيب فى أمن الدولة بلا ظوغلى.

٢- ربط العينين والأذنين برباط ضاغط كشيف لا يرفع أبدا ولا يعدل وضعه مما يتبع عنه تجمع الصديد وتحجره تحت الجفنين حتى يتلثنا بما يشبه أسنان الزجاج المهمش، فتكون الحركة الثلقانية للعينين والجفون المطبقة حرفة شديدة الإيلام ، ويتسور لحم الأذنين ويلتصق بالرأس التصاقا قاسيا ، وتضيق عقدة الرباط على الجمجمة من الخلف ضيقا يبت الإحساس بجلد الرأس، ومع الضرب والقاء الجسد على طوله فوق الأرض بالوقوع المفاجئ تغوص عقدة الرباط شيئا فشيئا داخل جلد الرأس، وقد تخلف عن ذلك جرح عميق برأسى باتساع يكفى لدخول أصبعين فيه، ظل ينزف وينز بالصدىء أكثر من شهر ونصف ، حتى اندلع وترك أثره الذى يكن رؤيته ومحبسه الآن. وقد أحديث كل ذلك اضطرابا وضعفا شديدا فى بصار عينى اليمنى.

٣- إرغامى على تناول عقار لا أعرفه «برشامتين صفيرتين» أكثر من مرة، كان

- ٥- إدخال يدي الأثنتين في جهاز للصعق بالتيار الكهربائي، مما جعلني أعود كاللتب البريء ساعات طويلة وأتربع محترقاً بالألم والظماء وانتفاضات التيار الكهربائي في أعضائي، وقد كانت أطراف أصابع كلها سوداء متهتكة ومتفرحة، وما زالت أصابع وظاهر كفي فاقدة للحساسية بدرجة كبيرة حتى الآن.
- ٦- خلع ملابسي وال الوقوف عارياً أمام تيارات هواء باردة قارصة الورخ لفترة طويلة لم ينقذني منها إلا ببداية الدخول في حالة الأغماء.
- ٧- التعرض بعدد كبير من وجبات الضرب الشامل، فتهاه الضربات الساحقة من كل ناحية وبإيقاع سريع مروع، وسحق الفكين والوجه بالضربات الخاطفة المتنقلة، مما ترك جسدي كله ملوثاً بالخطروط والبقع الدموية الزرقاء الواسعة، وترك جرحاناً انكشفت منه عظام الأنف وأثاره ماتزال واضحة للعيان آية ردللة على قدر الشاعر المثقف وقدرات السلطة في زماننا.
- ٨- التعرض لفترات طويلة من التجويع والحرمان من مقومات الحياة إلا في حدود الضرورة الدنيا لبقاء على حيا، دون حساب لمرض أو دوا، أو أغطية، وجعل قضاء الحاجة مناسبة لإهانة الكرامة، إذلاً وإنهاكاً لبقايا الشعور بالأذمة.

مقدمة

محمد عفيفي مطر

شاعر - مصرى الجنسية

١٩٩١/٦/٤

العنوان:

رملة الأنجب - مركز أشمون-

محافظة المعرفة

ملحوظة:

سأقدم بأسماء الشهود عند

طلبها.

تلك كانت البانوراما المختصرة لعشرة أيام من التعذيب المتواصل، هي في حساب القول كلمات وأوصاف، وفي حساب المكافحة والمعاناة الشخصية مجرية لاتنقل، ودهر متطاول من الظلم وروحشة الانفراد أمام الجبروت لا ينسى. بعد هذه الأيام العشرة، في ٣/١٢ تم

دراسة

الشكل والمضمون الأدبيان

في عالم متغير

نجمة أغسطس، لحن اللهم أبوهريم (توفيق)

فويدة النقاش

الاستخلاص في كتاب له صدر بعد «في الشقاقة المصرية» بثلاثين عاما هو «ثلاثية الرفض والهزيمة» دراسة نقدية لثلاث روايات لصلح الله ابراهيم: تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللعنة».

وكان باعث العالم لكتابه مؤلفه الأخير هنا هو نفسه تقريبا الذي حدا بالأمامية العامة لمؤثر أدباء مصر في الأقاليم أن تخثار هذا الموضوع ضمن أوراقها الرئيسية بحيث تدور حوله المناقشة الضرورية لعلها تساعدنا جميعا على الخروج من ثانية عائنة إلينا مع هجوم الفلسفة المشالية والتزوير الوضعي التجربيدى، وهي ثانية تضع الشكل والمضمون مجددا على طرفين متقابلين، وتسول في واحدة من تطرفاتها أن الأدب ليس إلا شكلا جساليا خالصا قاتما بناته. وأن المحدثة كما راجت في

يبدو هذا العنوان صادما لأول وهلة لأن حركة النقد في الوطن العربي تجاوزته إفتراضا، وحلت مشكلات العلاقة الجدلية الدائمة التفاعل بين الشكل والمضمون منذ زمن طويل حتى أنا نستطيع أن نزور بتصور كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «في الشقاقة المصرية» في أواخر الخمسينيات.. نزور به طبقا لبعض الباحثين حل هذه المعضلة التي إنحدرت إلينا منذ أفلامطن وأرسطرو.

ففي الكتاب المشار إليه جرى طرح المسألة باعتبارها عملية جدل مستمر بين عناصر البنية الأدبية ودلالتها العامة التي تتجاوز كل عنصر من عناصرها لتنبني في خاتمة المطاف كائنًا حيًا جديدا يستعمل فيه فصل الشكل عن المضمون عن الواقع الاجتماعي التاريخي.

وقد عاد محمود أمين العالم ليؤكد هنا

البنية نفسها...» (٢) فان هجوما عاصفاً مائزلا يشن على المدرسة الاجتماعية ويحملها مسؤولية الخطابية وال المباشرة، ومتزال هذه المدرسة في حاجة إلى اضافات جديدة قادرة على ادراجه نتائج العلوم الحديثة في ميادين اللغويات والصوتيات وعلم النفس في صلب منهجها.

ولعله سيكون منيناً أن نفصل بين الأدب والفنون الأخرى من حيث العلاقة الحميمة مع الواقع الاجتماعي التاريخي، وكما يرى الناقد الأمريكي «فريديريك جيمسون» :

«إن الطابع الأساسي للمادة الخام الأدبية أو المضمون الخفي يمكن تحديداً في أن هذه المادة لم تكون أبداً دون شكل، وذلك على العكس تماماً من تلك المادة غير المشكّلة للفنون الأخرى، إن مادة الأدب تأتي إليه محملة بالمعنى... لأنها المكونات المحددة لحياتنا الاجتماعية ذاتها، إنها كلمات، أفكار، موضوعات، رغبات، بشر، أماكن، نشاطات. ولا يضفي العمل الأدبي معنى على هذه العناصر إنما يقوم بتحويل معانيها الأصلية إلى شيء جديد، بناه مكتف للمعنى».

ويضيف جيمسون «وهذا هو بالضبط ما عناء شيلر بقوله إنني شديد الاقتناع بأن الجمال ما هو إلا شكل الشكل، وما يسمى عادة بضمونه لا بد أن يجري التذكير به باعتباره مضمونا قد تشكل فعلاً...»

ويضيف جيمسون «إن المضمون ليس في حاجة لأن تجري معالجته أو تفسيره لأنه بالضرورة مفعم بالمعنى مباشرة، قاما كمعنى الایامات في موقف ما، أو الجبل في المعادنة. إن المضمون قد تحدد إذن بهذا المعنى

السنوات الأخيرة - وبخاصة في بلدان المغرب العربي - قدست الشكل، وأعطت الدراسات المترجمة عن الفرنسية غالباً لهذه القدسية مشروعية حيث الاتصال الوثيق مع مدارس النقد الأدبي الجديد في فرنسا والتي تستلهم البنية بصورة أساسية.

يقول العالم عن بواعشه لوضع مؤلفه الجديد:

«أن في المغرب صراعا حادا حول مناهج الدراسات الأدبية عامة والنقد الأدبي خاصة، وهو جزء من صراع إيديولوجي عام داخل صفوف المثقفين التقديرين أنفسهم، بين تيار يغلب عليه الطابع الشكلي أو التجربيد أو الوضعي، وبين تيار يسعى لتغليب المنبع الموضوعي التاريخي - الاجتماعي. على أنه في الحقيقة جزء من صراع إيديولوجي عام يعتمد اليوم في الثقافة العربية المعاصرة عامة. هناك إذن أساس إيديولوجي للصراع بين المدرستين الرئيسيتين اللتين لا تشتبكان فحسب في ميدان النقد النظري والتطبيقى وإنما أيضاً في الميدان السياسي وتؤثر رؤاهما تأثيراً واسعاً في الانتاج الأدبي الجديد في مصر في سنوات الانفتاح الاقتصادي وهيمنة الطفالية وتعصب التبعية. ويزدوجي انتشار الاتجاه الشكلي إلى عزلة الاتصال الجديد خاصة وانه يتوجه لأن يرى أن الأدب هو كلام في كلام ومكتف بناته وليس كلاماً في الحياة ومنها وعنها. ورغم أن ما قدمته المدرسة الاجتماعية من إسهام أدبي ونقدي إنطوى غالباً على إنجهادات جادة ولاكتشاف العلاقة العضورية بين البنية الفنية والدلالات أو المضامين الاجتماعية والطبقية، بل كان هناك وعي كامل بأن الدلالات والمضامين إنما تتبع من



السائدين.

اذا ان الموضوعات الاجتماعية الجديدة تكشف عن مضمون جديد وتتطلب اشكالا جديدة، اذا ان المضمون الجديد يحطم الاشكال القديمة ويوجد الاشكال الجديدة مكانها، فالمضمون هو الذي يولد الشكل، وحيثما تجد الشكل اهم من المضمون ستجد أن المضمون قد بلى وفات او انه.

ومع ذلك فان للشكل أهميته، اذا ان الفن هو تشكيل، هو اعطاء، الاصياء، شكل، فالشكل يجعل من الانتاج عملا فنيا، وقوانين الشكل إنما هي تجسيد لسيطرة الانسان على المادة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة..» (٤)

فما الذي تغير في عالمنا لكي نقول ان القضية تحتاج لمناقشة جديدة يصبح النقد يقتضها قادرا على مساعدة منتجي الأدب لامجرد شرح أعمالهم؟

حدثت تغيرات جذرية في التوجهات العامة للسياسة وفي الوعي السائد ارتبطت بنشوء طبقة اجتماعية أصبحت التبعية الكاملة هي مضمون حياتها، أي أنها مفترضة

فهو بالضرورة تجربة اجتماعية تاريخية» (٣) ومن قبيل التوضيح الإجرائي ننقل هنا النص الطويل من عرض لكتاب أرنست فيشر «ضرورة الفن» ..

«إن المضمون - يقول أرنست فيشر- ليس مجرد ما يقدمه الفنان بل أيضا كيف يقدمه وفي أي سياق وبأى درجة من الوعي الاجتماعي والفردي، وبذلك تجد المضمون يختلف عن الموضوع اذا يمكن أن يعالج ويفسر إثنان من الفنانين موضوعا واحدا تفسيرين مختلفين الى حد يجعل عمل كل منها مختلطا تماما عن عمل الآخر. ويرتفع الموضوع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده، فالمضمون يعني شيئا أكثر بكثير من مجرد الموضوع أو الفكرة، ومهما تكون أهمية اختيار الموضوع ، فإن مضمون العمل الفني لا يتحدد باختيار هذا الموضوع بل بأسلوب تناوله.

وبالرغم من أهمية المضمون فإن من الجوهري أن نعرف للموضوع بتصنيبه العادل من الأهمية، فإن اختيار الموضوع يعكس الظروف الاجتماعية والوعي الاجتماعي

السلطات وهشاشة البورجوازية وحدها وإنما ارتبطت أيضاً بهجوم البنية الكاسح في ميدان النقد الأدبي وفي المجاهداتها المفرقة في الشكلانية التي يمترس فيها أدباء موهوبون هروباً من الواقع ومن السوق المليء بالسلع الأدبية المزيفة.. إى أنها كانت أيضاً شكل دفاعياً لحماية الموهبة من الهلاك.

ونشأ عن كل هذا مساران تقديان تحدهما الناقدة يعني العيد كما يلى:

- مسار الواقعية التي عادلت بين النص ومرجعه، سواء كان هذا المرجع هو المجتمع ككل

أو هو أحد مستوياته، والذي قد يكون المستوى السياسي أو العلاقات المادية أو الإيديولوجيا أو غير ذلك.

- ومسار الشكلية أو البنوية في اتجاهها النقدي الشكلي الذي عزل النص، وأغفل مسألة المرجع، مكتفي بالنظر في عناصر البنية، وفي نظام حركة العناصر، أو البنوية التوفيقية التي قال أصحابها بالعزل المؤقت للنص. ثم راحوا يقيسون العلاقة بين ما أوصلهم إليه تفكيرك البنية المعزولة من نتائج من جهة، وبين الواقع الاجتماعي من جهة أخرى، وهم في ذلك يقفون أمام متزلقين، متزلق النظره الثانية، ومتزلق البنية المغلقة

- متزلق النظره الثانية:

إن إقامة التناقض، على مستوى اللغة فقط أو بالنظر إلى دينامية النص كدينامية لغوية معزولة عن سياقها الاجتماعي، يطبع هذا التناقض، أو يطبع هذه الدينامية بطابع التضاد الذي يجد حقيقة معناه لافي مسار

عن الوطن رغم عيشها فيه، وقد كانت هذه الطبقة تاريخياً هي موضوع الأدب والرواية بشكل خاص، ولم يدخل الجامد العام أو الطبقات الكادحة للساحة إلا مؤخراً، بما أن شكل الطبقات التقى للطبقة السائدة لم يكن قد إكتمل ليصبح معهراً مركزاً.

ومن المعمور تاريخياً أنه يضعف البورجوازية وهشاشتها تضعف الطبقة العاملة والكادحون عامة ويصابان بالهشاشة بدورهما.

وتؤدي التبعية لتهميشه الاتصال الوطني وبالتالي لانقار الثقافة، ومثل هذا الانقار الشامل يفضي إلى شيوخ النظرة المثالية التي تولد وتزيد الثنائيات، فإذا أضفنا لذلك حالة الاغراق الديني التي تفتعلها البورجوازية التابعة متأثرة بالله الأصولي العالمي، فسوف نجد أنفسنا أمام نفي ضمني للأدب ودوره إذ يجري استبداله بمفردات الثقافة الإستهلاكية من جهة وبالعودة للخصوص الديني من جهة أخرى التي تجاريها الروايات المسلسلة في الصحف السيارة بالإضافة إلى التقيد الواقعي لخيارات التعبير بدرجات متفاوتة مباشرة وغير مباشرة، وحيث تتسم الأخيرة بالمنكهة والنها، حتى ليبدو الأمر كأنه لا تقيد هناك يقول الروائي المغربي محمد شكري صاحب الميز الحافى:

«ان ما تريده منا هذه الأنظمة هو أن نكتب لها الانشات الدياجوجية لأنها ضد الوعي القومي التقليدى الذي يهدى بقاها. وفي أحسن الأحوال تسمح لنا أن نلمع ولاتصرخ، لهذا السبب تكتلى الأسواق الأدبية بكثير من الكتابات المليئة بالرموز والألغاز والشعوذة باسم الإبداع»⁽⁵⁾ والرموز والألفاظ لم تكن وليدة فعل

البناء المتدرج لنظام طبقاً للضروراته الداخلية...» (٧)

ويقدر ما تطرح الطريقة الدياليكتيكية نفسها على النقد ليكون معاوناً حقيقياً للعملية الابداعية فإنها تطرح نفسها على منتهى الأدب أنفسهم الذين ما يزالون أسرى لأوهام مثالية حول الالهام الذي يأتي من مكان ما وهم في انتظاره غالباً ما يستسلمون حالات من التأمل الذاتي التي يمكن أن تتنبع غنائين يائسة وشجننا عظيماً، ولكن لأنها تبقى دون شغل، دون إجتهاود واع لتنظيم المادة الأدبية وإعادة تشكيل الحياة والواقع تبقى غالبية الأعمال غير ذات قيمة كبيرة، محدودة بمحدوبية النظرية للعالم والفهم الشالى للعملية الابداعية التي أفضل أن أسماها إنتاجية لكي يقترب مفهوم الإبداع من حقيقته.

«... فالفن ليس ميدان الوهم السارع مع الهوى، انه خضوع جدي والواعي للتحقيق» (٨) هذا الخضوع الجدي والواعي للتحقيقي يقوم به عدد يتزايد من الأدباء العرب في ميدان الرواية والقصة القصيرة والشعر، ويقدمون أعمالاً جديرة بالقراءة وبيان تلصب دورها في الصراع الاجتماعي الدائر على أشده في كل أرجاء الوطن العربي. هي أعمال تواجه التحدى المفروض على الأدب في عصر الاستهلاك، في عصر تتطور فيه العلوم ويزيد الانتاج السلعي زيادة مخيفة بينما يزداد الانسان غرابة ويتؤساً لا في بلدان العالم الثالث وحدها وإنما حتى في القلاع الرأسمالية الكبرى حيث يواجه الأدب الحقيقي معضلات مشابهة. أو قد ترتب على تجديد الرأسمالية لنفسها بالشورة العلمية والتكنولوجية أن أصبحت «الشورة الراهنة في القوى المنتجة هي من العمق والشمول والتنوع

الحياة نفسها (بحسب النظرية المادية) بل في بديلها الذي هو الحياة الأخرى. هكذا لا تكون ثنائية الموت والحياة هي حركة الحياة على هذه الأرض، بل حركة الآن والبعد، هنا والهناك، مما قبل وما بعد، أي حركة المحياتين الأولى والثانية، الظاهر والجوهر، الباطل والحقيقة، الشكل والمضمن الغم. إن هذه النظرية تصب بحكم منطقها في نظرية المحاكاة الأفلاطونية.

أما المترافق الثاني فهو مترافق اليقوية نفسها، أو مترافق مفهوم البنية المفلترة الذي يطرح مشكلة العلاقة بين هذه البنى، وبالتالي يؤدي إلى ربط خارجي بين هذه البنى

وإذا كان المترافق الأول يطبع علاقة التناقض بين الحياة والموت بطابع العلاقة الخارجية، التي تشكل الحياة (العالم المجتمع) أحد طرفيها، والموت (العالم الآخر) طرفها الثاني، فأن المترافق الثاني يطبع علاقة البنى في هذه الحياة، أو في عالم مجتمع هذه الحياة نفسها بطابع العلاقة الخارجية نفسها، وهذا ما يصل بالبنوية إلى جدارها، إذ كيف تفهم العلاقة بين بنية معزولة فعلاً أو مؤقتاً (ذلك أن العزل هو هنا عن عزل مفهومها، وليس عزلأ [اصطلاحياً]، وبين بنية أخرى معزولة أيضاً...) (٩)

الآن ينطبق هذا الوصف على الموقف الوضعي الشائع الذي وصفه عبد الله العروي بأنه «طريقة وحيدة ونتائج متعددة وتأجيل التركيب لأجل غير مسمى»، بينما يقترح العروي مثله مثل فريدرريك جيمسون حلّ للمعضلة التي طرحتها يمنى بأسهاب، ويتمثل الحل في الطريقة الدياليكتيكية والتي «يمكن إكتسابها فقط عبر شغل دقيق على التفاصيل، وتجربة داخلية مفعمة بالاعطف تتبع

بحيث ينبغي أن تفتح آفاقاً جديدة للスマارة الاجتماعية، فإن مجموع القوى المنتجة الجديدة سوف يغير ولا شك من طابعها الاجتماعي، ولسوف يفتح أبواب الأمل في المستقبل لتحقيق ما تصبو إليه البشرية من وفرة المنتجات وجودتها، لكن الواقع مازال يؤكد بدوره أن العلاقات الانتاجية مازالت حتى الآن متخلفة جوهرياً... (٩)

* * *

كانت رواية صنع الله ابراهيم «جمعة أغسطس» رداً من نوع جديد على الأسئلة المطروحة حول قضية المعمار الروانى باعتبارها محكاً لاختبار الجدية والاجتهاد والخيال، وستظل هذه الرواية لزمن طويل غوّجاً للشريح لتبیان الطريقة التي سبّر بها المؤلف على مادة هائلة ونظمها بحثٍ ينبع لنا هنا الكائن الجديد، ومنذ صدورها قبل ما يقارب من عقدين أخذت الرواية في مصر والوطن العربي، وفي بعض مذاجرها الهاامة، تقدم إجاباتها الجديدة.

أن الاتساع الروانى المصرى والعربى قد يستفاد من الأنجاز الطبيعى الذى قدمه صنع الله ابراهيم فى «جمعة أغسطس» من زاوية محددة هى البناء الروانى والكيفية التى يمكن أن يتخلق بها عمل جديد يلبى احتياجات الوعى - الاجتماعى الجديد، وهو ما سيكون موضوع بحثٍ مقبلٍ،
«جمعة أغسطس» (١٠) رواية كبيرة متکاملة عن السد العالى تقرب كثيراً من الشكل العلمي المحكم للرواية الجديدة. ويطرح علينا الشكل الذى اختاره صنع الله ابراهيم لعمله مجموعة من الأسئلة لابد للإجابة عنها والطبيب يعيش فى المنطقه الثانية ليجمع



بمجموعة من الذكريات والخبرة الوجدانية بالحياة، مهما كان عمقها. ومن هنا اختار «مايكل أنجلو» من ناحية، ورسيس الثاني ومعايهه من ناحية أخرى. بينما ظل مقتل شهدي عطية الشافعي تحت التعذيب هو النقطة التحتية الأساسية التي تشهد في العملين على الخطأ الكامن في هذا العالم، والتي تطرح من خلالها قضيتي الحرية والديمقراطية على أرقى وأعمق مستوى.

كان الرواى فى «تلك الرانحة» بلا عنوان، حين سأله الضابط ما هو عنوانك قال ليس لي عنوان. قال «لابد أن تعرف مكانك لتنبه اليك كل ليله».

وفى «نجمة أغسطس»، وفي نهاية رحلته يسأله صديق أن يعود معه إلى القاهرة، فيعطيه عنوان صديق آخر، انه مازال عاطلا، وما زال بلا عنوان والعالم خارجه لا يبالى، فحين خرج من السجن، وجد أن الناس تسير وتتكلم بشكل طبيعي «كأنى كنت معهم دانما ولم يحدث شىء، أوى شىء...»

فالاحسان باللاحقة ووقوع الملاحقة الحقيقة موضوعان أساسيان فى عالمه، كل

ملا يفتح له عيادة خاصة.

«فهذه هي اللغة الوحيدة التي تتكلماها البلد كلها، الآن..» من قبل كان يحلم بالعمل في الريف ليعالج الفلاحين، ويضع الأفكار التي يؤمن بها موضع التطبيق.

ومن قبل قال مجدى «يجب أن ثبت وجودنا» وتأملت التجاعيد التي حفرت خطوطها في كل مكان بوجهه وقال:

«الجميع أولاد كلب.. وقال أنت قوى بالناس أما بفرد فأنت ضعيف..»
وفي الحالتين يبقى الإنسان وحيدا محبطا عاجزا عن الفعل.

وإذا كان صنع الله ابراهيم لم يتجاوز كثيرا في نجمة أغسطس حدود العالم النفسي الذي خرجه منه تلك الرانحة فإن الأفق الموضوعى هنا أكثر رحابة. هنا عمل شامخ يكبر مهما يكن الشمن. أن الوجود المحقق للسد العالى يجعل لغة التداعى التي تخرج من الروعى واللاؤسى طبقات من الأحزان والذكريات والألام أشد تعقيدا.

فلا يستطيع كاتب موهوب أن يقابل السد العالى على المستوى الثنائى فى روايته

ثرثرا مليئا بالتفاصيل، إلا أنه يحمل أيضا خصائص الرؤية التاريخية.
انتا يا زاء عالم يتقدم مهما يكن الشمن الذي يدفع في مقابل ذلك، ونحن ندرك أيضا فداحة الشمن اذا ما أيقنا بشكل شعوري وموضوعي أن ذلك كله كان يمكن تلاقيه.

يستخلص صنع الله ابراهيم في بنائه لروايه الجديدة شكل السد العالى مباشرة، مقسما مكوناته بشكل يبدو لأول وهلة ميكانيكيا في مطابقته للنادرة والمشاعر الإنسانية، ولكننا مع نو العمل نكتشف أن هذا الشكل هو أكثر عمقا، وتتضاعف لنا مع تطور العمل تلك العلاقة التي نسجت برقة و مشابرة بين المواد المكونة للسد العالى من حصى ورمل وطمس، وبين مكونات النفس الإنسانية من ذكريات ومشاعر ورغبات. والمعنى الوعى لللاحقة العلميات الثلاث التى تم فى بنا، السد العالى حفر- تفجير- حقن- بحيث تتعكس على البناء المعساري للرواية، وعلن الایقاع الداخلى لأحداثها الذى تتدخل فيه تجربة الراوى فى رحلته الصحفية المباشرة الى موقع السد وبلاد التوبية بكل تفصيلاتها مع الأطراف الثلاثة الأخرى لعالمه الانسانى بتجربيته الحية والتاريخية، بتجربيته المستوحاة والمسلجة.

فالراوى خاض تجربة مباشرة فى الحياة وفى السجن مع شهدى عطية الشافعى ورفاقه، ويظل شهدى ماثلاً معبرا عن شهرة تغير العالم، عن الطموح الأصيل لدى الشيوخ عين المصريين لبناء حياة جديدة والاسهام العملى فى الجماز ما كانت تقوم به ثورة يوليو. ولكن عبها ظل شهدى يحاول أن يقنع قتيله أنه لا يمكن أن يعادى حكومة تبنى السد العالى.
ومن ناحية أخرى يستدعى الكاتب والرواية

عالمه الذى يمتلىء بالرعب والقسوة. وهو ليستا ظاهرتين عبقيتين أو مجردتين وإنما تقومان على أساس موضوعية ومحققة من التجربة الشخصية للكاتب ولرفاقه.. وفي العالم الخارجى.

«كان هناك رجل ملقى على الرصيف بجوار الماء الطار و قد غطته جرائد ملوثة بالدماء». وكما يتكون العمال والفقراء على الأرصفة ويستقرقون في نوم عميق مرهق في المترو، يتكلسون منهكين معزولين في مواقع السد العالى، تماما كما يلوح الجنود المقاتلون العائدون، يلوحون بأيديهم دون أن يستجيب لهم أحدهم أحد. ويعملون في التفجير والردم والبناء، ولكنهم يعودون منهكى الروح والجسد.

«أدرت النظر حولى فرأيت الباحة الفاصلة بين العريتين قد إمتلأت بالعمال الذين إنعدوا الأرض وأسندوا روسهم إلى الجدار...»
ويفتقد المثقفون بالمقابل الاحساس بالأمن والإنتقام، ويزداد إحساسهم بأنهم في معظم الأحيان زائفون عن الحاجة «تشك فى الآخر فتجده بدوره يشك فىك»

اتخذ هنا فى «تلك الرائحة» شكل الجمل القصيرة المركزة المكثفة التي تتوقف فجأة.. فتقطعى هنا الإيماء بالشست والتقطيع.. واللامبالاة، وانتفا، إستمرار أى شيء، ويعكى الراوى عن نفسه كأنما يعكى عن شخص آخر.
يتحرك فى إطار عالم غارق فى بلادة قاسية لا ترحم، قوت أمه دون أن يعرف، وعيوت أبوه غاضبا عليه «هناك شيء ما ضاع وانكسر بيته وبين صديقته». بينما تضفي مادة العالم الجديد فى «لحمة أغسطس» طابعا مغايرا على التركيب اللغوى الذى تضييف إليه الرؤية التاريخية بجانبها العلمى والوقائعى طابعا

مواجهة السودان، ونواته الصماء، وهي ب蹇اهة القلب الحى والقى يقابلها فى العمل القسم الثاني، فإذا كانت النواة الصماء، تتكون أصلاً من الطمى الهش ومن بعض المواد المضافة، فان هذا القسم الذى لابد أنه كتب بعد إقام القسمين الأول والثالث يحمل نفس السمات سواه فى اللغة التى كتب بها، وهى جملة وحيدة طويلة متصلة تداخل فيها كل العوالم والأحداث والرؤى. أما الشخصيات التاريخية والمعاصرة توسرقها علينا برفق وحساسية حزينة، فذلك هو القلب «القلب تلك الجواهرة ، هشة وعميقه الصلابة فى ان واحد، تخترن البعيد وتتنبأ، تقص من الوجدان والجسد أحمل ما فيهما وأرقاه» وينفس القدر يكثف القسم الثاني كلا من القسمين الأول والثالث تكتيماً مرهقاً للقارئ.

يستمد القسم الأول مادته مباشرة من تفاصيل الرحلة والحياة اليومية بأمانة تسجيلية، توحى كذلك بالطابع التسجيلي للعمل كله. وفي نهاية هذا القسم تواجهنا الملامع الأولى للنواة الصماء مع تمهيد واضح للقسم الثاني «ويبدت النرا عن البيمن أطول من اليسرى بوضوح وفي موقع القلب استقرت النواة الصماء، وامتدت منها ستارة رأسية صلبة إلى قاع النهر وأخرى أفقية تغللت الساعد الآمين. كان الرمز الذى يشير إلى عمليات الحقن يتند عبر الكتفين والذراعين مروراً بمحطة الكهرباء، لخاطفت في مفكري رسمياً تقربياً له ثم عدت إلى مقعدي»

وينتهي هذا القسم كذلك ببداية تعاطفه مع الروسية تانيا، وفي القسم الثالث ترتفع العلاقة ليصبح التردد الجنسي بينها وبين الروسية متسابلاً وموازاً لعملية تشكيل

تجربة «مايكيل أنجلو» الذى يقف رمزاً لشهرة الابداع، اقتحام الطبيعة «وفك سحر الرخام»، التدمير وإعادة البناء، ذلك الذى يتم بالتحديد في السد العالى.

وإذا كانت أعمال مايكيل أنجلو تحمل للفنان وللإنسان جواباً على أسئلة تزنته، وعلى احتياجات روحية وذهنية غامضة، فإن بناء السد العالى بما فيه من جهد وفن هو استجابة لاحتياجات روحية ومادية معاً باكتشافه الطبيعية وتسخيرها لخدمة الحياة الإنسانية.

وبقى الطرف الرابع هو رمسيس الذى يقوم الرواية بزيارة معابده فى القسم الثالث من رحلته. ويقوم تاريخه على الجمروح الذى لا يحدى تنظيم العالم، وتنصيب الذات الملكية فوق الواقع الموضوعى سواه على الصخر أو على البشر ، وكتابه التاريخ كما كان

يكتبه رمسيس لا كما حدث بالفعل. وفي كل الحالات تبقى النغمة التحتية الفنائية المعيبة هي العذاب البشري بكل صنوفه وألوانه، العسف الواقع على الناس من قبل سلطات غاشمة، تتعدد أشكالها من رجال الدين الى البوليس، من المحيم الداخلى الذى يذكىء عالم غير مفهوم، الى الضياع العിشى لنفر من خيرة أبناء جيل يتحمرق شوقاً لبناء الحياة. وفي اختيار صنع الله لشكل السد العالى فى بناء روایته مخرج ذكى من مأزق كان مهدداً بأن يقع فيه، وهو التحقيق الصحفى الذى فرضته بداية العمل كرحلة صحافية إلى الواقع يكون عليه خلاها أن يهتم بالشخصيات والتفصيات دون أن يتعمق أيا منها ليقف وجده بطللاً في مواجهة السد.

محول السد نفسه إلى عمل فنى عبقرى بجزئيه الأمامى فى مواجهة الوادى، والخلفى فى

ويكن سر البطل الرواية، والبطل السد في تداخل هذين العنصرتين وصراعهما، الهم والبنا.

لم يكن بنا السد العالى قضية مجردة معزولة عن القضايا وال العلاقات الاجتماعية والسياسية القائمة، وإنما طرح من خالله عدة قضايا هامة وتوقف عند نقطة جوهرية كان لابد لكاتب مثل «صنع الله» بتجربته وتاريخه وأخياره الفكرى والسياسى إن يتوقف عندها، ويقدمها فى صياغة ومجموعة من العلاقات والأبنية تبرز فيها كمسألة جوهرية وتبث رسالتها عبر مجموعة من الدلالات وطرق انتاجها، ألا وهى العلاقة بين البناء، وقضية الديمقراطية والسلطة.

فصنع الله ينتمى إلى هؤلاء الذين جردوا من إمكانياتهم ووضعوا خلف أسوار السجون عرضة للعذاب والعزلة ، ولأنه يعرف كما عرف «مايكل أنجلو» من قبل أن موضوعه الأول سوف يأتي من داخله هو. وفي داخله لم يكن يستطيع أن يتخلص من ذلك الإحساس بالخطر واللاحقة، وأن ثمة شيئاً مفاجئاً يمكن أن يقع بفجة، تماماً كما حل بالمدينة وباء غير معروف الهوية راح ضحيته عشرات الناس. وكانت ملاحظته حقيقة سواه في الماضي أم في الحاضر. وهو لا يحيل الكدمات النفسية والروحية في عالم الرواية إلى أشياء غامضة أو عميقة، فمعنى قلب العمل كان هو بحسبه وحماسته عرضة للمطاردة والشك، في إثره المباحث، وفي ذاكرته القريبة «آثار الجدرى والجسـدـ القـارـعـ الضـخمـ يـذـكـرـانـ بهـ، وـمـحـاضـراتـ الاـشـتـراكـيـةـ أـيـضاـ، سـوىـ أـنـ الـوـجـهـ كـانـ يـفـيـضـ حـيـوـيـةـ، وـأـنـ قـرـدـ عـلـىـ عـبـودـيـةـ الـأـنـجـلـيـزـ، وـخـيرـ بـيـنـ أـورـوـباـ وـالـجـحـيمـ، فـاـرـتـضـىـ الـجـحـيمـ.

الطبيعة، وصنع النراة الصماء. وفي هذا القسم يصبح شهدى عطية إسماً إذ تتجسد كل الحقائق والأشياء، بأسمائها فى مواجهة الترکيبة المقيدة والمجهدة للقسم كله وكمحاولة لموازنتها فحيث يمتزج العلم والشعر يصل العقل والروح لأقصى أشكال تكاملهما ورياضتهما المشتركة. وهنا تصعب التفاصيل الدقيقة للعمليات العلمية والآلية ذات أبعاد انسانية وتكتفى عن كونها مجرد تفصيلات عابرة.

وفي القسم الثالث حيث توشك رحلة الرواية على الانتهاء ، ويبعد شيئاً فشيئاً مادياً ووجدانياً عن موقع السد تعد أجزاءً هذا القسم تزايناً أى تبدأ من ٤-٣-٢-١ حين يستقل البالغة العائدة. ولكن فى هذا القسم نفسه تتدخل بشكل مختزل الحركات الشلال الرئيسية فى العمل، وتقتد الأقواس والتقطيعات أساساً فى ذكريات الطفولة السعيدة للرواية، مع مقتطفات من حياة رمسيس وقصة بنا، معابده. لتتصبح المقابلة هنا بين الوجه الطازج والمرئى للحقيقة الإنسانية وبين سطوة السلطة وقدرتها على التهـرـ وـتـزـيرـ هذهـ الحـقـائقـ كلـهاـ. ويستعير هذا القسم الشكل الكلى للرواية لأن أحداته تقع فى بلاد النوبة حيث تقوم عملية مشابهة لبناء السد العالى وهى انقاذ المعابد وإعادة زرعها وترميمها

ان بعض سر خصوصية هذا العالم على بساطته هو أن الأشياء والأحداث لا تسير مما وفى خط مستقيم وإنما تتدخل جمبيعاً وتنصارع، المأسوى والمفرج، البناء، والتدمير، ويسقط التداعى الفوائل القائنة بين لغة الحديث اليومى بتفاصيله الكثيرة، ولغة القلب والوجدان بأشواؤه وذكرياته العميقة، ولغة الفن

بسـحـرـ وـخـصـوصـيـتـهـ



تجربى عملية بنا السد ومحاولة استثناس العالم الخارجى الشائع الذى يوجد مستقلًا عنا، ويوجد رغم آلامنا، ولكن لا يتشكل أو يتتحول دون الجهد البشري.

كانت المحنة الحقيقية التى واجهها هؤلاء، التقدميون تكمن فى أن السلطة التى ألحقت بهم الضربات تلو الأخرى بضراوة ووحشية لم تكن سلطة معاذية موضوعياً، فخرجوا من السجون ليجدوا أن الكثير من أحلامهم أصبحت حقائق ولكن «لم تكن الضربة الحبة تسمع بترف الخطأ والتصحیح ، فلم يكن بوسعه أن يعيد لصق أجزاء مخطمة.. ذلك هو سر الجحود العام... الذى يوحى بأن هناك خللاً ما فى نظام الكون يهتزّ امامه كل يقين »فلقد أصبح العجز هو الشبيء الوحيد اليقيني في عالم تسوده الفوضى...»

ثمة لعبه تم بدوننا وعليه «فليشرب الأصدقاء نخب المقاولين حكام المستقبل» وعلى أى حال لم تكن هذه نبوة مخمور ولم يطل الزمان بذلك المستقبل تقدم هذه الرواية خبرة ثمينة وغزارة ملهمًا للروائيين الجدد الباحثين عن حلول غير

واستقبل الليمان أول نزيل من نوعه قيدت السلاسل الحديدية قدميه بأمر من الملك، وانحنى بين عتاة القتلة وال مجرمين يكسر الصخر، الفك صلب عريض، والألف تصنع معه خطين حاديين، وقادت الثورة وذهب الملك ولكن مجرمي الأمس هم أيضاً مجرمو اليوم، وعندما خرج فرضوا عليه أن يبقى حبيس منزله من غروب الشمس حتى شروقها، ثم جاءوه فى الفجر، اليوم أول، والشهر ينابir، والعام تسع وخمسون وإنطلقت السيارة السوداء فى شوارع المدينة النائمة التي نسى كيف تبدو في الليل واقتادوه واجما حائزًا من سجن إلى آخر. وتتفجر العنف من الفرات الى النيل بمثل مال مينفجر من قبل ، ففسحوا الأجسام العارية في الموصل، وأذابوا اللحم والعظام بالأحماض في دمشق، ومن فوق مآذن القاهرة طالبوا بالدماء...»

والعنف الذي يمارس ضد البشر هو العنف في كل مكان و zaman ، وكان وجه مريم الذي نحته مايكيل الجلو يحمل سؤالاً يائساً «من أجل أي شيء كل هذا»، أما ادراكه لهذا القدر من الغراب والعبشية فلم يصرف انتباذه عن الشيء الجوهرى، فرغم كل التضحيات والألام

MARXISM AND FORM, PSINLON

1974- 403-404

- (٦) الرواية العربية واقع وأفق، دار ابن رشد- بيروت
١٩٨٠ ص ٣٢٢ شهادة محمد شكري
(٧) ينس العيد، في معرفة النص، دار الأفاق المجددة،
بيروت ١٩٨٣ ص ٦٢-٦٣

(7) JAMESON Jbid, p.11

- (٨) عبد الله العروى، الايديولوجية العربية، دار
المقيقة للطباعة والنشر بيروت ١٩٧٠ ص ٢٨٥
(٩) د. فؤاد مرسى، الرأسمالية تجدها نفسها، سلسلة
عالم المعرفة ١٤٧ الكرت، مارس ١٩٩٠ ص ٤٨٧
(١٠) ملحوظة: المزء الخاص بند نجمة أغسطس منقول
باختصار من مقال للكاتبة في مجلة الطيبة أكثر ١٩٧٥
ص ١٦٦-١٦٧
(١١) عبد الله العروى، الايديولوجية العربية، دار
المقيقة للطباعة والنشر بيروت، ١٩٧٠، ص ٢٧٥

تقليدية لمسألة الشكل، قاعدها الأساسية رؤية
العالم الموضوعي في كليته وتناقضاته
وما يقدمه من ملابس التفاصيل التي تنتج عبر
تشابكها الدلالات التي إن لم يفرضها إختيار
الكاتب وموقفه سوف تتخلق من طبيعة المادة
الواقعية الموضوعية نفسها.

كانت تجربة «صنع الله ابراهيم» التي
أسفرت عن نقله كيفية في شكل الرواية الذي
يتطور لانتاج الدلالة الجديدة في إرتباط وثيق
باختيار الكاتب ورؤيته للعالم بنت جهد كبير
إضافة للموقف والاختيار السياسي التقديمي،
لتكون ردًا على قول العروى:

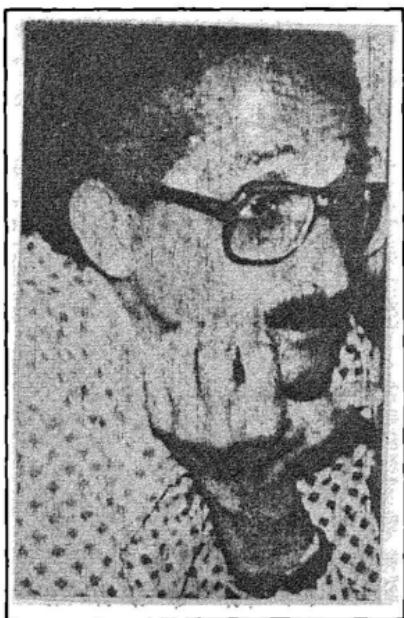
«ما هو الشيء الروائي في مجتمعاتنا؟
ما من أحد حلم بعد عذابنا، برواية كلية، شاملة،
موضوعية أو ذاتية تستعيير معمارها من بنية
المجتمع، وتفسح مكاناً لتعويش فيها الأساليب
والأنواع المختلفة كما يتضمن المجتمع الجماعات
والطبقات المتعارضة جدا...» (١١)

صحيح ان نجمة أغسطس هي رد أولى لكنه
ذلك النوع من الرد الذي يفتح طرقاً جديدة في
عالم يتغير بسرعة عاصفة تتطلب المبادرات
الخلاقة لا إنتظار الالهام.

هوامش

- (١) محمود أمين العالم، ثلاثة الرفض والهزيمة- دراسة
نقديّة لثلاث روايات لـ صنع الله ابراهيم، دار المسح قبل
المربي- القاهرة ١٩٨٥ ص ٧
(٢) المصدر السابق ص ٩
(٣) ضرورة الفن- إرنست فيشر ترجمة أسمد حليم،
عرض غير منشور لفادية شارة.

(4) FREDRIC JAMESON,



دراسة
الواقعية السحرية
في أدب أمريكا اللاتينية
(تطور الشكل الفني للرواية)
أ. توتوريان
ترجمة: د. أنور محمد إبراهيم

«اللاشكل» وإنها تناضل من أجل البقاء،
لتحتفظ بعikanها تحت شمس اهتمام القارئ.
لقد اتّخذ ظهور **الشكلية الجديدة**
ONE FORMALISME
في نهاية السبعينيات ومطلع السبعينيات في
عدد من بلدان الغرب (فرنسا، إيطاليا، ألمانيا
الاتحادية) طابعاً عديانينا حتى ان الحديث كان

ترى هل يتتطور الشكل الفني للرواية في
الوقت الحاضر؟ يبدو أن الجدل الذي احتدم منذ
بعض سنين خلت حول موت الرواية قد آن له ان
يخدم. ولابعني هذا الأمر، في الحقيقة، سوى
الاعتراف (وان كان لا يعني لدى الكثيرين من
النقاد في الغرب إلا مجرد الافتراض) بأن
الرواية لازالت تقاسم حتى الآن تبارات

نشرت في مجلة «قضايا الأدب» السوفيتية نوفمبر ١٩٧٩. وأ. توتوريان من النقاد
السوفيت المعاصرين، وله دراسات عديدة في أدب أمريكا اللاتينية. والأرقام
المشارة في الاستشهدات تشير إلى المراجع الموجودة في نهاية المقال. (المترجم)

يدور آنذاك اعن تطور الشكل الفني، وإنما حول ما إذا كان مفهوم العمل الفني في الأدب الغربي قد يقى على حاله تماماً من ناحية الشكل. وعلى هذا فقد حاولت الطباعية الجديدة NEOAVANT-GARDISME استبدال كل أنواع الأشكال المعاصرة بتصنيع غير مواصفات شكلية وذلك باستخدام مقاطع غير كاملة في مجرى الحديث بصورة جوهرية.

وعلى آية حال فلدينا - قرا، رياحين - الأسس لاعتبار الرواية الواقعية في الغرب لارتفاع تدفق عن وجودها فضلاً عن كونها تزداد صلابة بل وتتقدم نحو الامام مكتسبة موقع فنية جديدة. وواحد من أهم هذه الأسس هو ما تقدمه لنا تجربة الرواية في أمريكا اللاتينية وهي تجربة غنية بتجاذباتها الخلاقة التي لا جدال فيها على مستوى العالم اجمع.

يستخدم مفهوم «الرواية في أمريكا اللاتينية» في الوقت الحاضر بطرقتين ويعنيين يتطابقان جزئياً فقط، فمن ناحية هناك التحديد القائم على الدلالة الإقليمية، أي الذي تتضمن تحنته كل الروايات التي صدرت ولا تزال في بلدان أمريكا اللاتينية، وهنا كما في أي إقليم من أي قارة، تتعدد المدارس وتبادر إلى جيل الكتاب وتختلف أنواع الرواية فيما بينها اختلافاً كبيراً، من ناحية أخرى فإن مصطلح «الرواية الأمريكية اللاتينية»، كشاعة، (أحياناً باضافة صفة «المجديدة»)، يستخدم دون أدنى تحفظات لا للدلالة على كل روايات أمريكا اللاتينية، وإنما للإشارة فقط إلى تلك التي جمعتها وحدة استيطانية ما، أي هدف فني واحد إذا جاز القول، على أن الرواية الأمريكية اللاتينية (وسوف أقوم باستخدام هذا المصطلح فيما بعد

التي ولدت وتغلب الرواية الأمريكية اللاتينية المعاصرة.

على أن هذه المحصلة جاءت في زمن تاريخي محدد، في سياق الحركة الشاملة للتاريخ وفي سياق تاريخ الثقافة الفنية / وعلى الرغم من أن كتاب أمريكا اللاتينية يتأملون في إشكال الزمن التاريخي الكبير ويبحثون ويحددون موضعهم ومكانهم في حركة فن الكلمة، فإنهم لا يأتون بهذا في تتبع بحوث معاصريهم، ولهذا فعلينا ونحن ن تعرض لتوسيع العلاقات التوليدية والروابط التصيفية للأثار الأدبية في الماضي لا نغفل أمراً أبعد في مواجهة أنه إذا كان هناك تقارب داخلي كبير لكثير من تلك الأثار فإن الرواية الأمريكية اللاتينية لا تتشابه إطلاقاً من ناحية الشكل مع هذه، الأعمال وهذا الاختلاف وهذه الاستقلالية في الشكل أمر معتمد ومقصود.

وقد اشار عديد من النقاد الذين تناولوا الرواية الأمريكية اللاتينية إلى أمر مشترك يبدو للوهلة الأولى متناقضاً، ويعرف خولي أوتريجا^(٣) هذا التناقض بقوله: «إن هنا، هذه الروايات يتسمون في الأساس على التقطيع FRAGMENTATION ولكنه يستهدف الكلية TATALISATION. إن الفنان يجزى، الواقع، يفعل ذلك وهو يعلم متىماً أن هدفه هو إعادة بنائه من جديد وضم هذه الجزئيات في كيان عضوي واحد. ويفسر ناقد آخر^(٤) هذه العملية بقوله «بعد تجربة كل عنصر على حدة من الناحية الاستطافية تأخذ الرواية في التألف بنائياً وتنظم الفوضى في رؤية واضحة».

هل يمكن إيجاد مبرر لهذه الطريقة؟ إن الروايات الرائعة تتحدث بنفسها، ولكن لنجرب

على أن الهدف المشترك الواضح والمبيه أمام القراء والتقاد والكتاب انفسهم يرتفع فوق المواجر والحدود. فوحدة المقاصد الفنية والهدف المشترك يظهران على وجه الخصوص في الجدية المميزة التي ينتهي إليها كتاب أمريكا اللاتينية من أجل اعداد أشكال قصصية جديدة وفي تناولهم، عموماً، لمشكلة الشكل الفني في الأدب. ويضع من تجربة كتاب أمريكا اللاتينية الابداعية وكذلك من العديد من تصريحاتهم الاعراض الشام عن المذهب الشكلي FORMALISME مع اليمان العريق بما يجب أن تحويه الوسائل الشكلية من مضمون. وقد حالف أحد النقاد (٢) التوفيق حين اطلق على انتاج ماريو فارجاس ليوسا اسم «الحوار بين الواقع والتقنية الروائية». وتنطبق هذه التسمية أيضاً على كتاب الرواية الآخرين في أمريكا اللاتينية إن الشكل الروائي في انتاج هؤلاء الكتاب غير تقليدي وغير معايناً بصورة ساذجة كما أنه ليس معايناً إلى حد يجعله غير ملحوظ. إنه قعال إلى درجة التعدي، مستقل، يبدوا صوته داخل العالم الفني بكل ثقة ولكن لا يلعله مطلقاً على صوت الواقع ، بل على العكس فامتزاج هذين الصوتين يتولد عنه مضمون الوحدة الفنية.

إن تشكل وعلى مواطن أمريكا اللاتينية كوحدة اثنوتقافية اصيلة وجديدة يتحول إلى قوة فعالة للمعملية التاريخية وضرورة اختيار طريق التطوير الاجتماعي (العيت خبرة الشورة الكوبية هنا دوراً كبيراً) وال الحاجة لفهم من أين جاءت هذه القوة (التي لم تعط بعد كل امكاناتها) وإلى أين تتجه، تمثل جميعها التربة

منجزات الحضارة. يصف احد النقاد^(٦) الواقع الذي تعشه القارة بأنه «مزيج من سفر الروايا والبيوتوصيا الخيالية».

يرافق فارجاس ليوسا عديثه قائلاً: «... يجب علينا ان نسمى للتعبير عن حياتنا بطريقة شمولية ما دون ان نضيق الواقع او نقدمه مقتضوا واما تحاول ان تحيط به من كل جوانبه»^(٧). هكذا يسمى هؤلاء الكتاب بتقديم الواقع تاما غير منقوص، دون اخفاء، ما به من نتوءات واعوجاج، أى نقل الفرضي الى الرواية حتى تنتصر فكرة الكاتب وراداته.

الفنية امام اعين قارئه. من أجل ان يتحقق هذا الانتصار، يلتزم الكاتب لغة فنية جديدة واسلوب خاص في القص، وهذه تستلزم حتما التجربة. والدخول في التجربة امر يتم بوعي تام ويستهدف اغراض محددة.

يقول جابريليل جارسيا ماركينز: «اعتقد انه يلزم المبحث في مجالى اللغة والاشكال الروائية، هذا اذا ما اردنا ان يصبح الواقع الشيالي لأمريكا اللاتينية جزما من اعمالنا»^(٨). وقد اشار النقاد ايضا موارا الى ما في هذه الابحاث من وعي واطلقوا عليها شتى الاسماء، فمنهم من رأى فيها «نقدا ذاتيا» بينما رأى فيها اخر «تساؤلا ذاتيا» وثالث «اعادة نقد للعناصر الرئيسية للرواية كلها في الماضي»... الى آخره....

على اتنا يجب ان نعلن فسرا وبحزن ان الاستفادة من خبرة بعض المتأصرون MOTIF واستخدامها، او (وسوف اخبرا هنا فاستخدم كلمة مقتولة وهي اسلوب^{*})، كان يعتمد دائما على خلقيته واضحة ومعلنة اكثر من مرة:

طرح هنا السؤال بطريقة اخرى. ما الذى يدفع الكتاب الى هذه الطريقة؟ هناك اجاية واحدة ممكنة، الا وهى الواقع الذى تعشه أمريكا اللاتينية بصراعاتها المأساوية. لقد فتحت الفوضى الاجتماعية عيون الفنان فرأى ان ثقافته لم تتشكل بعد ولم تصبح لها تقاليد، وكان على هنا الفنان ان يستوضع معالم هذه الفوضى وان ينظها ويعيد صياغتها بخياله الابداعي.

يمكن فارجاس ليوسا عن قوة الدافع الذى تملكه لكتابه روايته «البيت الاخضر»، التي كانت وراء رحلته مع احدى المبعثات الانثوغرافية الى احراش نهر الاماazon قائلاً: «لقد هزتني هذه الرحلة هزا عنيفا واستطاع ان اقول: انها فتحت عيونى على التناقضات البشعة في واقعنا. لقد عرفت انه على بعد ساعتين بالطائرة من ليما، المدينة التي يمكنها ان تنافس اكبر عواصم العالم محضرا، لا زوال العصر المجرى موجودا، كما لا زال هناك ببرية ماقبل التاريخ والعنف الوحشى السافر الذى لا يمكن تخيله»^(٩). وليس كتاب أمريكا اللاتينية الآخرين بحاجة للاشتراك في مثل هذه المبعثات، فالتناقضات الشديدة والعنف السافر والفسدة التى لا يمكن تخيلها تتنتظرهم في شوارع بيونس ايرس، وفي ملوكات الاحداث السياسية، وباختصار، في حياتهم اليومية.

الى جانب كل هذا، تتصبب كل من الطبيعة البدائية بجمالها المايرق والقردة الهائلة لللناس والصومود الجبار للاجيال العديدة التي حافظت على الفن الشعبي، والقرارات الحالية لكتاب أمريكا اللاتينية على استيعاب وتطوير كل



للواقع في الفن امر اكثـر من مستحيل وان المعطيات التي يتناولها الفنان المعاصر ليست سوى شظايا من الواقع لا يمكن اجراء تجـارب عليها وخاصة ان هذه الشظايا لاتتصـهر في سبيـكة واحدة على اية حالـ. في الوقت نفسه فالروانـى في امـريـكا الـلاتـينـية على ثـقة في امكانـيـة بل وضرورـة الوصول الى المركـب SYR- THESIS. وهو مقتـضـى بقدـرتـه على اقـامة العـالـم من الشـظـايا الذـاتـية والـمـوضـوعـية، التـارـيـخـية والـاسـطـوـرـية، الجـمـاعـيـة والـفـرـديـة، الـواقـعـيـة والـخيـالـيـة للـوعـى. يـتـحدـ كلـ هـذـا وـيـنـصـهـرـ فـي سـبـيـكة وـاحـدـة وـيـنـفـذـ كـلـ عـنـصـرـ فـي الـاخـرـ ويـفـسـرـ بـعـضـهـ بـعـضـاـ، فـقـطـ يـجـبـ العـثـورـ عـلـى

للرواية الـامـريـكـية الـلاتـينـية طـرقـها الخـاصـ النـى لا يـضـيعـ وـسـطـ مـتاـهـاتـ الطـلـيـعـةـ الـاـورـيـةـ. يتـحـدـتـ كـاتـبـ بـارـاجـوارـى الـبارـزـ اوـجـسـطـرـ روـابـاطـوسـ بـكـلـ ثـقـةـ فـي مـقـالـهـ «ـشـكـلـ وـآـفـاقـ النـشـرـ المـعاـصـرـ فـي اـمـريـكاـ الـلاـتـينـيةـ»: «ـلـقـدـ اـسـطـعـ اـكـثـرـ كـاتـبـاـ مـوهـةـ اـنـ يـتـخـطـواـ دـوـنـ اـىـ مـجـهـودـ المـدـودـ الضـيقـةـ لـلـبـلـاغـةـ...ـ وـهـمـ يـعـونـ جـيدـاـ اـنـ كـلـ هـذـاـ التـجـدـيدـ التـعـبـيـرـىـ لـنـ تكونـ لـهـ اـيـةـ قـيـمةـ اـذـاـ لـمـ نـتـوـعـلـ بـشـكـلـ اـعـقـىـ فـيـ المـصـيرـ الـاـنسـانـىـ». (٤)

انـ الاـخـتـلـافـ الـجـذـرـىـ وـالـجـوـهـرـىـ لـلـرـوـاـيـةـ الـاـمـرـيـكـيةـ الـلاـتـينـيةـ عـنـ اـىـ مـنـ الـاـتـجـاهـاتـ التـحـدـيـشـيـةـ باـشـكـالـهـاـ الـمـخـتـلـفـةـ MODERNISـMEـ بـاـفـيهـاـ «ـرـوـاـيـةـ الـجـدـيـدـةـ»ـ وـ«ـرـوـاـيـةـ الـجـدـيـدـةـ»ـ يـكـنـ اـيـجـازـهـ فـيـماـ يـلـىـ:ـ اـنـ الـكـتـابـ اـصـحـابـ الـاـجـاهـاتـ التـحـدـيـشـيـ،ـ وـخـاصـةـ الـجـدـيـدـ مـنـهـمـ وـكـتابـ الـطـلـيـعـةـ الـجـدـيـدـةـ،ـ يـنـظـلـقـونـ جـمـيـعـهـمـ مـنـ الرـأـيـ القـاتـلـ بـأـنـ الـانـعـكـاسـ التـامـ السـيـالـيـةـ وـالـحـرـارـ الـذـىـ يـذـكـرـنـاـ بـسـرـ العـبـتـ.

القصصى الذى يستمد مادته من الواقع
الحى (٢) أما التكتيك فمتنوع و فيه متسع:
هناك طرق محببة طبقت مرارا وهناك، فى
الاعمال الاخيرة، طرق جديدة تماما.

أما اسلوب «ماريو فارجاس ليوسا»
المفضل فى كتابه الرواية فىسمى «بالاواني
الممعطرقة» وهذا اسلوب اقرب ما يمكن
لتركيب المشاهد فى السينما MONTAGE وقد
اطلق عليه أحد النقاد اسم اسلوب
«ايزنشتاين» * فالكاتب يقوم بتقسيم
المشهد وتجزئته حتى يصل به احيانا الى مجرد
جملة واحدة ثم يبدأ فى تركيب هذه الاجزاء
على التوالى مع مقاطع من المشاهد الأخرى
حيث يؤدي الادوا اشخاص اخرون، وهما
تشتول امامنا المواقف المنفصلة عن بعضها
بعض فى الزمان والمكان الى مواقف متزامنة
كما لو كانت عناصر لحدث واحد.

بطبيعة الحال فالتعامل الارادى مع عنصر
الزمان، كل النقلات الزمنية تكشف، مد،
استراغاع، استباق. كلها عناصر تم صقلها فى
روايات القرن التاسع عشر، الا ان «ماريو
فارجاس ليوسا» يدفع هنا «العنف» الفنى فى
استخدام الزمن الى حد معلوم: انه يقطع الزمن
ويعيد خلطه كطباخ ماهر. ترى ما هو الهدف
وراء هذا الهوى جامعا الغريب للكاتب؟

يشير الناقد الاسپانى البنوى «باكميرو

الطريقة والمحور الواضح والتقنية الملائمة.
من المعروف ان النهاية لا تثير الوسيلة على ان
الغاية فى المقابل يمكنها ان تصيب الوسيلة.
ولنقتبس مرة اخرى فى هذا الصدد كلمات
الناقد الادبى من بيرو «خوليو اورتيجا»: «لقد
قامت الرواية الأمريكية اللاتينية على دراسة
قضاياها الشكل بصورة موسعة، ولكنها هنا
تنطلق من نمذجة خاص للعالم. نمذجة خاص من
البشر. ان الرواية الأمريكية اللاتينية ليست
فنا من فنون العبث ABSUDE وليس فنا من
فنون التقاطع FRAGMENTATION وإنما هي
فن من فنون التكامل INTEGRATION وليست
علامه هذا الفن - الترابط... ان قارئ هذه
الرواية ليس هو الفرد الذى وجد فى هذا العالم
لينتظر اجره فقط، وليس هو الفرد الذى ولد
ليظل طوال عمره يعاني من الصدمات
النفسية... انه شخص مختلف تماما بقدره
قراءة الواقع» (٤)

ان الجديد الذى قدمته الرواية فى أمريكا
اللاتينية متعدد الجوانب حتى ان مقالة واحدة
لا يمكن لها ان تشمله كله دفعة واحدة. ومن هنا
يت Hutchinson علينا ان نقدم بعض الامثلة على هذا
الجديد.

يتميز كاتب بيرو «ماريو فارجاس ليوسا»
بطريقته الواقعية الدقيقة والبناء فى الوصول
إلى الشكل وقد أطلق «ماريو» على أحد
أعماله النقدية الجديدة اسم «استراتيجية
الروانى وتكتيکه» (٧) وقد محدثنا عن
مفهوم الاستراتيجية عند ويمكن ان نكرر
كلماته: «ان الهدف الاساسى لأية رواية حقيقة
قيمة يمكن فى تجديد الكلمة وفي الخيال

* سيرجي ايزنشتاين ١٨٩٨-١٩٤٨: مخرج سينمائى سوفيتى بارز، له اعمال نظرية تركت تأثيرها فى السينما العالمية، اشهر اعماله «المرارة برتيمكين»، «الكتشندر نيفيسكى»، «ابنان الرئيس»، يمكن للقارىء الرجوع إلى كتاب سيرجي ايزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائى ترجمة انور المشرى، المترجم.



الاستنتاجات، فلاجدال ان اسلوب «الاواني المستطرقة» له مضمونه الواضح، فهو لا يسعى الى اظهار البناء في حد ذاته وإنما يستهدف تقييم الواقع وتفسيره. ويرى «ماريو» نفسه ان «كل موقف يضيف توبراً ويضفي مناخاً عاطفياً وصورة خاصة للواقع ويامتزاج هذه العناصر مع الواقع.

القصص يتبع شكلًا جديداً للواقع^(١٤)، وهكذا «فالغوض الزمانية في رواياته ليست الاوهما، مكلماً تعينا في القراءة. نشعر بالحزم تركيب MONTAGE الجزيئات الصغيرة للزمن، ويبعد لنا الكاتب شبيهاً بفنان الفسيفساء». فاللوحة التي يقوم بعملها متخيراً لها الشظايا الشديدة الاختلاف فيما بينها بدقة متناهية تشكل معرفته وتفكيره عن الواقع.

في رواية «الكافن» بانثاليون^(١٥) استخدم مبدأ بنائياً آخر يعيد اقرب المباديء الى نفوس معظم كتاب الرواية في اميركا اللاتينية. يسميه «فارجامس ليوسا» بـ «تعدد

جويانيس» في كتابه «بناء الرواية المعاصرة»^(١٦) الى «الفوضى الزمانية» على وجه الخصوص كسمة مميزة للرواية المعاصرة. ويرى الناقد ان مفرز وتحصص استخدام هذا اسلوب يمكن في ان «الفوضى الزمانية تبدو كما لو كانت تحذيراً مبكراً للقارئ». بأن بين يديه رواية حديثة يهتم كاتبها اهتماماً كبيراً ببنائها القصصي. ولا ادل من الاهتمام البالغ بالشكل من هذه الفوضى. وعلى هذا فالمفرز الوحيد هنا هو الاهتمام بالبناء، وابرازه وتقديم شكل مفرغ من المضمون. وقد ساعدت «الرواية الفرنسية الجديدة» في تقديم المادة «لهاكيرو جويانيس» للوصول الى هذه الاستنتاجات، فكل الامثلة التي ساقها الناقد مأخوذة على وجه التحديد من رصيد REPERTIRE «الرواية الجديدة» في فرنسا.

من المستحيل اتخاذ روايات «ماريو فارجامس ليوسا» مثلاً لتأكيد هذه

ان التناقض بين الحياة وبين محولات الرؤى» الخيالية أصبح واحداً من أكثر الوسائل «البنائية المشرمة في أدب أمريكا اللاتينية».

في روايات الكاتب الروائي الأرجنتيني الموهوب «مانويل بويج» تجد أن البيئة والمعاناة لدى ابطال رواياته من سكان المدن الصغيرة في الأقاليم أو في المبانى الشاهقة في «بوينس آيرس» تظللها اشكال مختلفة من الأساطير الحديثة: مثلاً إعادة صياغة لبعض الأفلام التجارية والتحقيقات الصحفية عن مباريات كرة القدم ولفضول من الروايات «النسائية» أو كما يسمونها هناك «الروايات الوردية»، وكذلك من أعمدة الاجتماعيات التي تكتظ بها المجالات المصورة إلى آخره. إن هنا يرسم صوراً مكثفة لما يمكن أن نسميه غاذج للحياة النفسية ولذلك «الموديلات» التي تسترشد بها الشخصيات الروائية، يوعى أو بلاوعى، وهذه الروايات قد بنيت (من حيث الشكل فقط) وفقاً لقواعد الروايات الرخيصة التي تلقى رواجاً دائماً.

اما «خوليو كورتاسار» فقد وضع نوذجاً فنياً يختلف قام الاختلاف. فمنذ الخطوات الأولى له على طريق الابداع اخترت بجماعه مشكلة السرد على مستوىين فيبحث واستحدث طرقاً عضوية لدمج الطبيعى مع ما وراء الطبيعى (إذا جاز التعبير)، اليونى والعادى بالفلسفى التجريدى. لقد استعرض كورتاسار أكثر من مرة هذه البحوث على لسانه تارة وعلى لسان ابطاله تارة أخرى.

في المقطع الأول لرواية «كورتاسار» الأولى «المكاسب» يتتحدث أحد ابطال قائلًا: «يجب دراسة كل شئ»، كل حقيقة

الاصوات. يقول «ليوسا»: منذ البداية.. استمعت الى هذه القصة كحدث شارك فيه اصوات عديدة ويقاطع الابطال خلاله بعضهم البعض دون اية فقرات انتقالية او استطرادات وصفية... استطاع ان القول الذى قد تصورت كل هذا على انه دياלוג متعدد، نسبع من مجموعة اصوات تتفاعل مع بعضها البعض او تبعاد عن بعضها، تتعارض او تتناقض...» (١٥).

هنا يجب ان الانتهى تعدد الاصوات بمعناه المحرفى: فالى جانب اصوات الابطال هناك اصوات الجماعات والفنانات الاجتماعية، واخرى تتشكل النظم الايديولوجية بل واصوات تتصل عصرها باكملها، وغالباً ما تجده مثل هذه الاصوات موجودة في النص على صورة اشياً: كالوثائق مثلاً أو في الاشارة الى الاعمال الادبية او الايديولوجية في اصولها، او بصورة مجازية او مقلدة.

في رواية «فاراجاس ليوسا» «العمة خورليما وكاتب المسنانيرو» (١٩٧٧) تأخذ الرواية شكل السيرة الذاتية ويتم الحكى على لسان الراوى بينما تداخل مقاطع من سيناريوهات المسرحيات الاذاعية التي كتبها احد ابطال الرواية، ان هذه المسلسلات الخرافية القامضة التي كتبها، كما تدل جميع الشواهد، شخص مجنون، قد استخرجت بطريقة مفهناً طبيعة على كل سكان ليما وحققت لمؤلفها لجاجاً كبيراً يصعب على أي كاتب جاد ان يتصور تحقيقه. ان القصة البسيطة التي الفها صحنى شاب يعلم بأن يكون كاتباً تتضمن خيوطها في ضوء غامض ومرعب.

فى رواية «المكاسب» يتصرف كورتاسر على نحو يكاد يكون مباشراً، فهو يدخل فى النص تداعيات ثابتة تشبه الصخور القابعة فى اعماق الماء والتى تحدد مسار السفينة، واحياناً ما تظهر هذه التداعيات على السطح (عبارة مقتبسة من رواية الابله»، «لستوفسكي»، اشارات مستكررة للروح بيكاسو «عازف الجيتار») ثم ما تلبث ان تختفى مرة أخرى تحت الماء مشيرة إلى نفسها باقتباس خفى (قصيدة الملائكة العجوز لكورليرج) على ظهر السفينة «مالكولم» تجرى احداث شبه خيالية تتشابه و«عازف الجيتار» الذى رسمه «بيكاسو» واعتبره الكثيرون غزادجا لا بوللو. ان هذا التشابه يعد بمثابة مفتاح لفهم القصة الملغزة لركاب السفينة «مالكولم»، أولئك الذين ربوا على انصيب فكانت جائزتهم رحلة بحرية فاخرة، ليتبين فيما بعد انهم محاطون على سطحها بنظام غامض بل ومهين من المحظورات. لقد رسم «بيكاسو» لوحته «عازف الجيتار» فى المرحلة المسماة «بالكريستالية» وهى المرحلة التى ختمت عصر التكميمية فى حياة بيكاسو الفنية، عن هذه المرحلة تقول الباحثة السوفيتية «دميريفا»: «قام بيكاسو برحلة تكتنفها المخاطر فى اتجاه الجانب المعهول من عالم» النماذج البدائية» الافلاطونية، نحو عالم الفكر الأولى للأشياء التي قامت ثورة الخيال بتجسيدها. وهائد ، يدا تأثير الفكر المفلى للزمن، ها هو الانسان المعاصر المكبل بالآلة وبالأشياء اليومية العادمة الهلامية يعبر عن شوقيه الى البناء الروحي الثابت الذى تندى صورته اليه من

من جوانبها المخللة... اتنى التصور ان ظواهر عديدة لها مقاييس.. يجب الامساك بهذه المقاييس وجلبها حتى يمكن النفاذ الى عمق الظاهرة، والامساك معناه الفهم والاستيعاب والخروج عن الاطر المألولة». جوهر الامر عند «كورتاسر» اذن هو استيعاب الحقيقة والخروج عن الاطر المألولة. من أجل هذا يلجأ الكاتب، فى قصصه القصيرة بصفة اساسية، لاستخدام الخيال واحداث الصدام بين الواقع وبين شىء، ما يبدو للوهلة الأولى مستحيل الحدوث شىء لا يمكن تفسيره بالمنطق، شىء فى ظاهره غير واقعى ولكنه يعبر عن القانون الداخلى الذى يحكم الاشياء بصورة غير محسوسه فى مجرى الحياة اليومية العادمة. اما فى الروايات فيقوم كورتاسر بتشييد أبنية معتقدة يكتنفها بفضلها تحقيق مستوى أعلى من فهم الأحداث التي يعرضها، ويصبح عرضه لواجهة الحياة اليومية عرضاً يمكن ان نسميه تأملياً. ان سير الاحداث والمواقف ومناقشات الشخصيات تبدو كلها كخطوط ضوئية تخرج من فانوس سحري مجسم STEROPREJECTEUR لتكون كلها صورة متكاملة على السطح المقابل. هذه الخطوط تمثل لمحات من مختلف جوانب الثقافة: الاسطورة، الادب، الموسيقى، التصوير.. الى اخره.. «كورتاسر» كاتب يتميز بالموسوعية.. والقارىء يخاطر دائماً عندما يسقط خطأ من هذه الخطوط دون ان يمحصه او يتبع اصوله. ولكننا نشعر دائماً بالحيرة الدافقة للثقافة لدى قرائتنا لرواياته. ان طبقات جيارة من الثقافة ترتفع وتتقلب امام أعيننا وتلقى بظللها على ابسط الأمور اليومية.

جانب التداعيات الثقافية الثابتة والمشهورة، إلا أن الأمر الأصيل هو ما دخله عليها الكاتب من تطوير مفاجئ وربطها بالواقع المعاصر بكل مفاجئ من اهتمامات يومية، سياسية- الأخلاقية. وهكذا فإن التقلبات النفسية والعقلية والبحث والاحباط والضياع الاجتماعي والروحي «لاراسيو اولينفييرا» بطل «اللعبة بالקלאسيكيين» لمجد لها تفاصلاً عند مقارنة بعض الرموز التي يمكن اعتبار «المندالة»* مركزها جميعاً. إن هذا الرمز مأخوذ من البوذية «واللينفييرا» يرسم ويتخيل دانساً هذا الرسم البسيط الذي يبدو كأنما قد ترک فيه الشفف الشديد الشجاع بالحياة. إن هذا لا يعني أن «اللينفييرا» يسعى للسكنية في حضن البوذية أو الأفكار الدينية. إن «المندالة» في الرواية محاطة بزخارف رمزية تابعة، تقوم باظهار مفزاً عنها الاجتماعي الأخلاقي. أن العثور والاحساس بالوجود داخل مركز دائرة «المندالة» بالنسبة «لاراسيو اولينفييرا» يعني العثور على ذاته هو، على مكانه في الكون باسره، فضلاً عن مكانه في المجتمع (وهو الأمر الجوهري) من أجل الخلاص من الفردية المرضية التي تبتعد به عن الناس. إن «الختين إلى الفعل البطولى وحمل الرسالة» هو ما يحدد به الكاتب ما يعتمل في نفس «لاراسيو اولينفييرا» وهناك رمز آخر قريب من «المندالة» يدخل في دائرة الأفكار التي تطرّحها رواية «اللعبة بالקלאسيكيين» وهو «ملكة الألف عام» ويتصفح هذا الرمز في ملاحظات إحدى شخصيات الرواية، الكاتب «موريللو»، ثم ينتقل الرمد بعد ذلك ليظهر في أحد أحداث وتأملات ابطال الرواية الآخرين، تعود «ملكة الألف عام» بطبعها الحال الى مفردات الأنجيل، خلال ومضى الرؤى التي تمجاهاه». (١٦)رأى ديميرينا يساعد على توضيح التشابه في الهدف من رواية «المكاسب» ولوحة بيكانسو. ونستطيع ان نضيف ان هذه اللوحة ربما يمكن اعتبارها غوفة جا لكل روايات «كورتاسير» اللاحقة تاهيك عن التي سبقتها فيها جميعاً مجد التراكيب المتاقضة المرضية والهزيلة، الهامة والعادمة، كما نجد غير المناسب في ضخامتها الى جانب غير المناسب في صغرها. ان اللعبة المفزع بالصور المبالغ في تشويهها GROTESQUE هو جسم يجسد الخيال من خلاله بنا، يختفي خلف الاحداث التافهة. إن هذه اللعبة الرهيبة الجذابة تجري في كل من «المكاسب» و«اللعبة بالקלאسيكيين» وفي روايتي ٦٢ موديلا للتجسيم» و«مانويل»، ان هذه اللعبة تطرح فيها للمخاطرة أثمن الاشياء، وفي مقدمتها الانسان. انها اللعبة التي يوتون فيها بصورة جديدة لعبة يخرج المرء منها اما مطحونا واما متظهرا لحياة جديدة.

ان «كورتاسير» يطرح بواسطة التداعيات في قصيدة «كولريدج» محصلة التفكير في الجوانب الشخصية للمرفق على ظهر السفينة وعما تقتربه وتعد به كل شخصية من ركاب السفينة. مرة أخرى ترقى قصيدة «كولريدج» عبر النص لتؤكد أن معاناة الفرد لن تمر هباء.

يواصل «كورتاسير» وبعد ذلك استخدام طريقة توزيع التداعيات الادبية وغيرها من وسائل التذكر كعلامات على طريق «تعيم المغزى» على أنه في رواياته التالية «اللعبة بالקלאسيكيين» و ٦٢ موديلا للتجسيم يستخدم وسيلة فلسفية أخرى لفهم الواقع. هنا تصبح الرموز هي المراكز التي تحمل المغزى إلى

العامة، حتى يتسنى له فيما بعد على نحو مقاجي «طريق» التداعيات على الحاضر وعلى المشكلات الروحية المعاصرة.

نعود مرة أخرى إلى القضية التي طرحناها على عجل بقصد الابداع الفنى عند «كورتاسر»، واعنى بها، علاللة روائى أمريكا اللاتينية بالطبيعة الجديدة. كان من الممكن أن يصبح الأمر مثيرا للغرابة حقا لو أن الطبيعة الجديدة التى سادت الغرب فى النصف الثانى من السنتينيات لم تترك أثرا على أمريكا اللاتينية. لقد ظهر هنا أيضا «غزو» للنص الذى لا هو قصة قصيرة ولا قصة ولا هو تسجيل. (١٧) لقد تطوعت بعض الصحف الادبية ذات النفوذ (موندو نويفو ويريميرا بلانا) وعدة من النقاد البارزين (وعلى رأسهم امير رودريجوس مونيجال) ان يكونوا دعاة للشكليه الجديدة. وتعالت بعض الصيحات، منها ما تتخذ طابعا عدوانيا ومنها من عبر عن تعاطفه، بالقول على سبيل المثال: «ان الرواية تستخدم الكلمة لا بهدف ان تقول شيئا ما عن الواقع غير الايدي بالذات واما يفرض تحويل الواقع اللغوى للسرد نفسه. ان اللغة هي الواقع الوحيد والنهائى للرواية. انها الوسيلة التى تعد هدفا فى حد ذاتها» (١٨) إلى آخره. ولهذا جاءت النتائج شحيحة، فلم يسفر الأمر الا عن عملين أو ثلاثة يمكن بالكلاد ذكرهما، بينما ظهرت واختفت باقى الأعمال كفشاء البحر. حتى رواية «تفهير المجلد» للكاتب الذى أبدع من قبل رواية «موت ارثيموكروس» لم تلق أى نجاح لاعند

ولكن «موريللى» يستخدم المعانى الدينية فيها، هنا تجد الاوطنة القاهرة عن المصر الذهبي واسطورة الدور ادو التى تستوحى فاتحى المكسيك وبيرو والسبان فى القرن السادس عشر conquistador إلى جانب الطرباوية الفلسفية والاجتماعية. ان «ملكة ألف عام» هي مثل أعلى بدون الأمل فى تحقيقه فقد الحياة والمجتمع بأكمله ويفقد كل فرد معنى وجوده ويتحول إلى كائن آخر وتافه. أن «موريللى»، ومن ورائه كل ابطال الرواية، يرفضون باصرار المثال التكتنقراتلى «ملكة الالف عام»، ان هنا الاستطاع المبالغ فيه بشده لمجتمع الاستهلاك القادم، هو المثال الذى تصوره الدعاية باتقان كهدف للتقدم فى المجتمع الغربى، على انه، حسب حركة الموضوع، يصبح من الواضح أن «أوليغبيرا» واصدقا ~~لهم~~ يجدوا بعد ولم يتمكنوا مثالهم لملكة الألف عام الخاصة بهم. وانهم -لابزانون فى منتصف الطريق الصعب الملىء بالتجارب الروحية الضئيلة، وانهم لهذا السبب بالذات- كائنات تافهة، مالم يشعروا انهم قد أصبحوا فى مركز «المندالة»*. هكذا يدخل الرمزان فى سلسلة رمزية واحدة يتركز فيها تح韶ا البطل وضياعه فى المناقشات وتطرح تأملات الشخصيات فى الموضوعات الفكرية. أن رمو«زكورتاسر» هي نقاط الالتقاء بين الفلسفة والحياة اليومية، عقد صغيرة تشد كل المحيطين داخل السرد. ان هذه الخيوط المشبعة باللغزى الفلسفى تظهر فى الاحاديث اليسمية للشخصيات، تتضاعف فى رواية «كورتاسر» «٦٢ مسودة للتجمیع» النماذج- الرمز: المدينة المنطقية، «قلعة الخفاش»، وهنا ايضا يلجا الكاتب لاستخدام الذاكرة الثقافية

* النتائج: رمز الكرين عند البنادوس والبوزين خاصة: دائرة تطرق منها وعلى كل من جانبيها رسم إله المترجم

في أمريكا اللاتينية: «كيف يمكن الحديث عنها دون ذكر كورتاس؟ إن اللعب بالكلاسيكيين قد فتحت الطريق أمامنا...»^(٣) ويصبح «نستور سانشيز» متدهشاً: «من نحن بدون كورتاس؟» على أن السؤال الحقيقي هو: من هم في وجود «كورتاس»؟ لقد تصوروا أن «اللعب بالكلاسيكيين» قد فتحت أمامهم الطريق، وهي في الحقيقة قد أغفلته، صحيح أن «اللعب بالكلاسيكيين» مدة تماماً لتعرض نموذجاً لاستغراق الفرد في وعيه الذي يتحقق له ذاته ببيان فعل الكلام وتأمل هذه الذات من خلاله، إلا أن هذا الوعي غير مبعد عن الواقع وإنما يصانه. إن «أوليفييرا» يغوص في كل المقامات اللغوية الممكنة، بل إنه يختبر لغة جديدة، إلا أن هذه المقامات اللغوية تصححها المواقف وتعرض للتحليل المحاكمة الأخلاقية.

إن الرواية الأمريكية ثالاتينية المعاصرة الكبيرة لم تنخل عن مكانها للطبيعة الجديدة ولم تتمكن الأخيرة من استغلالها. لقد لاحظت وطورت، على نحو أصيل تماماً، كل ما اكتفت الطبيعة الجديدة بأن تتطلل عليه بعد ذلك.

لى عصر الرأسمالية الاحتكارية للدولة، أصبح احتكار وعي الناس واقعاً لأمره اختلاق وضع تقدير للبيوتيبا. لقد امكّن بهاراة تطوير أجهزة ووسائل التأثير على العقول، ولهذا لم يعد أمر ممارسة نقد اللغة وتحليلها بهدف إبراز الكلمات بين الإيديولوجية والمقاهيم المزيفة عن قصد امراً صوريّاً وإنما مسألة ملحة وجزءاً لا يتجزأ من التحليل النثري

القراء ولا عند النقاد، والرواية تدور حول «أنا» ما يقوم بالقاء مونولوج طويل ربيب الآيقاع إبان تغييره ببلده متحولاً إلى ارمعة شخصيات وكانت النتيجة عموماً ملا. إما عن روایات الشكلمين المهدى المكسيكيين سلفادور الميسوندو وخوليتا كاميلوس، فلم يستطع إلا ناقد واحد التعاطف معهم بقوله: «يensus هنا الإعراض العام عن الصورة، كما حدث هنا من قبل...» أن عمال هؤلاء الكتاب من روایة وقصص قصيرة تتحدث عن استحالة السرد، عن التمرد ضد الملاعة الأدبية القابرة»^(١٧) وقد استطاع أحد الكتاب الشبان من الأرجنتين، وهو نسخة سانشيز، أن يجذب إليه الاهتمام لفترته وجيزة بروايته «كلانا» و«أغنية سميريا». وقد اعرض سانشيز - كما اعرب هو نفسه - عن الموضوع وال الحوار والشخصيات... وتحدث بضمير الكاتب - الشخصية الذي يستترق في المقامرة الكلامية من أجل أن يكون هو ذاته في لحظة تحولها.^(١٨) وقد وصف سانشيز الأدب بأنه «عامل الانسان مع ذاته سواء أكان كاتباً أو قارئاً». أن روایات سانشيز هي أيضاً «نصوص «أى» مونولوجات مقطعة عن عدم لاراتب موضوع اوشبيتها، تقاد تكون نموذجاً لوعى الكاتب - الشخصية.

في الاقتباس التالي من النقاش الذي دار بين «سانشيز» والناقد «خوليو اورتيجا» هناك جملة هامة يمكن اعتبارها مفتاحاً لفهم المصير الصعب الذي آلت إليه الطبيعة الجديدة

«الكتابة» بكل معنى هذه الكلمة كما استخدمها «بارت». (١٩) ان الاخذ بهذا الرأى هو ضرب من المستهيل، ان شخصيات «كورتاسر»، «اواليفيير» على وجه الشخصوص، مرسومة بدقة متناهية ولها جميعا طابعها المميز وتركيبيها السلوكى احساسها وعلاقتها المحددة بالعالم ما يضفى عليها أولا وقبل كل شيء صفات «الشخصية» ولا يجعلها مجرد «ذوات لغوية». ان مركز الرواية تشغله الصراعات الاخلاقية بين الناس، ومصادمات هؤلاء الناس بالواقع وببعضهم البعض لا المغامرات الكلامية. ان الابطال يفكرون كثيرا ويتحدثون اكثر عن اللغة ولكن هذا الحديث يظهر دائما بين سطور الواقع الاجتماعي وفي العلاقة بين المشكلات الفلسفية العامة وبين نظام الكون..

على أية حال فان «كورتاسر» ينتمى نقديا لخبرته الشخصية، ها هو يتحدث عن عمله في رواية «كتاب مانويل» بقوله: «... عندما بدأت، فكرت : كيف يمكن أن أجعل من اللغة عملاً ابداعياً وخاصضاً للارادة. وانا اعتبر، الان ايضاً، ان البحث في هذا الاتجاه هو جزء من الشورة النظرية والعملية، هذا البحث المهدد من جميع النواحي بالركود والتتحول الى عظام رميم. لم أشا أن ارفض التجديد الملحق في الكتابة وبالتالي في القراءة ولكنني على الفور بدأت في إعادة النظر في كوني اذا ما أردت عمل كتاب عن عصرنا وعن «هنا» حيث نعيش، أى عما يحيط بنا بصورة مباشرة فان

لقد قامت «الطيقية الجديدة» باعتبار المشكلات اللغوية مشكلات مطلقة مما أدى إلى انهيار النص في الادب والى اختفاء الشخصية واستبدالها بشيء اقرب ما يمكن إلى «الشخصيات اللغوية»، ورأى اصحاب هذا الاتجاه ان اللغة هي الوسيلة الوحيدة للاستعباد وهي اداته وأن تفسرها وتحظى بها يؤدى إلى تدمير الواقع الاجتماعي. ومن هنا رفعت مارا شعارات «الثورة اللغوية»، «المهجوم على اللغة»، ومحظي اللغة» إلى آخره.

تجدر الاشارة هنا احقاقا للحق ان هناك لحظات من التقلب الابداعي اجتاحت عددا من كتاب امريكا اللاتينية اياضًا، ليس فقط فونيسيز وحده بل وكورتاسر نفسه ايان «اللعب بالكلاسيكين» والا لما عدت محارب كورتاسر اللغوية اكتشافا بالنسبة لسانشيز. على أن الامر قد اقتصر فقط على مجرد التقلب والبالغة فقط من قيمة هذه الاشكالية الجديدة (نعود فنذكر بان «اللعب بالكلاسيكين» قد صدرت عام ١٩٦٣ مع مطلع ظهور مجلة «تل كل»)، آنذاك لم تكن الشكلية الجديدة في الواقع قد خرجت من معامل التنتظير. ان ابداع «كورتاسر»، بما في ذلك أفضل رواياته، لا يمكن ادراجها بأى صورة من الصور ضمن الطيقية الجديدة. لقد كانت هناك محاولات في هذا الاتجاه من جانب «أمير روديجيوز مونتيجال» الذي كتب يقول: «ان رواية «اللعب بالكلاسيكين» تكمن بأكملها فى أساسها الابداعي اللغوى. ان البطل الحقيقي للرواية ليس «اواليفيير» - واما اللغة، ونضيف موضعين ان الحديث يدور حول اللغة التي اخترعت بالكامل داخل العمل الادبي. انها

* تل كل / le/que: جماعة نقدية لها مجلة تحمل نفساً اسمها تليب سولير في فرنسا عام ١٩٦١ وهي تسعى لربط النهج الماركسي بالمنهج الشكلي. المترجم

يستمرا طويلا.. وهي، بشكلها الخارجي الحالى، تماما كالالامب النارية المبهرة التى من شأنها ان تخفى عن عيوننا الواقع القاسى لغروب نوع ادبى محدد امام وجه المفهوم الجديد للحقيقة ادبية تقدم للقارى اكثرا الاختيارات حرية لاتقاء نوع القراءة على مستويات مختلفة داخل مكانية النص (٢٢) بالطبع فان «خوان جوبيتسولو» يضع نفسه فى مصاف حزب المستقبل ولكن مايهمنا فى الحالة الراهنة ليس هو تنبؤه «وانما مايطرحد، فهو يفصل، حسب فهمه، الرواية الامريكية اللاتينية عن كونها تجسيدا ايداعيا فى الفن وهو يعترف بوجود رابطة وثيقة بين الرواية الامريكية اللاتينية وتقاليد الماضي، التقاليد الكلاسيكية وفنون الرواية الواقعية، وهو فى هذا محق تماما.

يرى بعض فنانى امريكا اللاتينية ضرورة طرح هذه الرابطة على السطح والاشارة اليها صراحة بواسطة عبارات مقتبسة أو بغيرها من الاستشهادات، وفي بعض الحالات تتكشف هذه الرابطة عن طريق التداعيات الخفية أو المصائر المتوازية لابطالهم مع ابطال الروايات الكلاسيكية.

ان رواية «كورتاس» «المكاسب» تعرض بالنسبة « النوع الاول فالرواية مقدمة بعبارة مقتبسة من الفصل الاول، الجزء، الرابع من رواية فيبرودور «ستاييفسكي» «الأبلة»: ما الذى يجب ان يفعله الروائى اذا ما أراد أن يقدم لقارئه اشخاصا

* اغنية البجمة: تعبر يعني اخر ولى الالغب اعظم عمل للفنان تيل مرته ويرجع اصل التعبر للاعتقاد الشعبي بان البجمة تفن اغنية وحيده لى حياتها قبل الموت. المترجم

من العيب ان ادخل كل شىء فى اطار خطة تحريرية للكتابة، ان هذه الوسائل لا تؤدى الا إلى تصعيد الصلة العميقه مع القراء. ان صياغة قوانين جديدة للتعبير (البعض البنيون هنا المصطلح الدقيق من قاموسهم) يتطلب من القارئ وقتا طويلا مما يدمى الحيوية الدافقة للعمل وهى الامر الوحيد الذى يعطى وجوده مبررا. وقد ادركت، وهذا واحد فقط من اسرار عالم الاتصالات، أننى سوف استطيع من خلال كتاب اكتبه «افتريا» ان انقل كل حركات الانكarak «الطويلة»، كل القضايا الملحة». (٢٠)

لتقارن اعتراض «كورتاس» بما قاله كاتب يكتب ايضا بالاسبانية انضم فى الاعوام الاخيرة للحركة «الطبيعية الجديدة». يقول خوان «جوبيتسولو»: «نقول ينتهى الوضوح: لا يوجد فى العالم الرأسمالى المعاصر أية موضوعات محظورة أو شجاعة، اللغة واللغة فقط هي التي يمكنها أن تكون عملا تغيرهما (٢١). ان الفسارق فى الاستراتيجية الفنية واضح كل الوضوح.

لم يعد امرا مدهشا اذن ان «خوان جوبيتسولو»، الذى نقتبس منه هنا كواحد من دعاة الطبيعية الجديدة فى الادب الناطق بالاسبانية يعي جيدا تباينه المدى مع كتاب الرواية فى امريكا اللاتينية، يقول خوان: «... باستطاعتنا ان نعتبر (وهذه مجرد فرضية) ان التجاج الملوى والمساجن فى السنوات الأخيرة للرواية الناطقة بالاسبانية وتصوره رئيسية فى امريكا اللاتينية يشبه اغنية البجمة»، ان مفرزاها وحياتها لن

رغم جميع جهودهم المباردة التي يبذلونها للخروج من العادية والعادية ماينفكون يرجعون إلى العادية والعادية رجعوا لابره منه، فان هؤلاء الاشخاص العاديين يكتسبون بذلك صفة التموج ويصبح لهم ماللتموج من قيمة».

ولهذا السبب رعايا قسم مؤلف «المكاسب» ركاب السفينة «مالكولم» الى فريق اكتسي احدهم الى الابد صفة العادية والابتذال، أما الآخرون فبالرغم من انهم يبذلون «جهودا جبارا» فانهم ايضا لايملون اية وسيلة من الوسائل للوصول الى الاستقلالية والاحسالة ، ويصبحون في اخر الامر كائنات بورجوازية تافهة. هنا تتجلى امسانا المقارنة الدائمة «مالكولم» ولوحة بيتسوكسو «عازف الجيتار» الذى اختفت ملامحة، والمقارنة بين المشتركين فى الرحلة البحرية مع الناس الخشبيين الذين ورد ذكرهم فى اسطورة «هنود ماي» الذين فقدوا ارواحهم وعقلهم واطاحت الالهة بهم من على وجه الارض. وبعد «دستايفكسى» يختار «كورتاسر»، بفرض البحث الفنى، حادثة التمرد وهى الحادثة التى

«عاديين» قاما، فى سبيل أن يثير اهتمامهم بهم ولو بقدر يسير؟ أن حذفهم من القصة تماما امر مستحيل. لأن هؤلاء الناس العاديين هم فى كل لحظة ولدى اكبر الاحوال النسبية الذى لاگنى عنه، والذى عليه تتسلسل ولائع الحياة واحداث الايام فإذا حذفناهم فاتنا لمجرد الرواية من صفة الصدق ونحرمتها من ميزة الانطباق على الحقيقة».

يقطع «كورتاسر» هذا هطا الاقتباس كما لو كان يدعى القارئ قبل أن يشرع فى قراءة روايته أن يتأمل هذه القضية التى طرحتها «دستايفكسى» وأن يأخذ فى الاستعداد لمشاهدة تجربة أخرى لرسم واقع «انسان عادى» يشير «الاهتمام» أى وجهة نظر جديدة تجاه ماهر «عادى». فإذا ماوصلنا قراءة فكرة دستايفكسى فستتضح لنا خطة الموضوع الذى وضعه الكاتب الارجنتينى، كتب «دستايفكسى»: «... حيث يحدث مثلا ان تكون الصفة الاماسية لبعض الاشخاص العاديين هي انهم عاديون على نحو ثابت دائم مستمر، أو انهم

الكلاسيكيون الاقعيميون. وهناك في هنا الصدد أمر بالغ الدلاله وهو كتاب «ماريو فاراجاس ليوسا عن «مدام بوفاري» لفلوبير» (٢٥) لم يكن هذا الكتاب المفاجأة مجرد كتاب واما هو شرح مستفيض بيت فيه «ليوسا» حبه للشخصية وللرواية ثم للمؤلف، هذا الحب الذي أكدته خمسة عشر عاما من القراءة الروية والدراسة الأدبية التاريخية العميقه. ان ابرز مافي هذا الكتاب هو هذه الوسحة الجديدة التي تلمع عندما يعرض «فاراجاس ليوسا» للشخصيات والتفاصيل في رواية فلوبير، ان ما يوحي من حقا هو بريط واحدة من ذروات الواقعية الكلاسيكية للقرن التاسع عشر بالرواية الجديدة في امريكا اللاتينية.

يتحدث «ليوسا» عن اللوحة العامة للعالم عند فلوبير، وهي ليست على الاصلاق لوحة يومية مملة خالية من التعبير او الاحداث إنها صورة عالم رهيب مليء بالدم والعنف وسواء أكان مسرح الاحداث هو روان او بونفيل الراقبيين فان احراش امريكا اللاتينية تتراءى امام اعين «فاراجاس ليوسا» ... «إن الاعمال الفنية التي لاتتحدث اطلاقا عن العنف لا تبدوى واقعية.. ان رواية «مدام بوفاري» مشبعة بالعنف الذي يظهر على مستويات عدة: على المستوى البدنى فى الألم والدم (الجراحة- الغنفرينا- بترساق هيسوليت- وفاة ايامسومة)، وعلى المستوى النفسى: جشع التاجر ليرا، انانية وجبن رودلوف وليسون، واخيرا على المستوى الاجتماعى: الاستغلال والاشغال الشاقة التي تؤدى بال الانسان الى وضع حسيوان فى قطيع ((العجز ليرا...» (٢٥) يواصل «ليوسا» مد خطوط رواية فلوبير الى المستقبل فهو يربط هوس التملك لدى ايما في

تبذل فيها «جهود جباره» معتقدين أن هذا العمل هو موقف استثنائي يكتسبون من خلاله صفة «النموذج». هناك ايضا رابطة خفية أكثر عمقا وخفاء بين «اللعبة بالكلاسيكيين» لكورتاس» و«مذكرات من العالم السفلى» لستاييفسكي كما أشار الناقد السوفيتي زمسكوف، في التوازي الجلى بين مصائر ابطال «البيت الاخضر» لفاراجاس ليوسا» و«البعث» لغولستوى»، ولم يكتفى الباحث بعرض التشابه فقط واما أيضا الاختلاف في التفسير الاخلاقي لمواقف الشخصيات وفي تحديد درجة مسؤوليتهم.

(٢٣)

على اتنا يجب لا نفترض ان علاقات روائى امريكا اللاتينية بالواقعية الكلاسيكية تتكتشف فقط من خلال المفهوم الضيق «للموضوع» الفكرة، الاشكالية الاخلاقية او في الافكار الفلسفية المباشرة للكاتب او الابطال. ان تأثير الواقعية الكلاسيكية يتخلل كل المجال الفنى. لا توجد هنا أية تناقضات مع ما ذكرناه من قبل فى بداية هذا المقال حول الاصالة غير العادية فى التجديد الشكلى للرواية الامريكية اللاتينية. لا توجد هناك داخل الوعى الابداعى لكتاب امريكا اللاتينية حدود او حواجز بين اتجاه التقليد او التجريب، وربما يكون هنا اكبر فى يفصلهم عن الطليعية الادبية التى تعتبر هذين المبدعين الابداعيين على طرقى تسيغض. يؤمن كتاب امريكا اللاتينية الذين يقرون من باعداد اشكال قصصية جديدة انهم بذلك يوصلون العديد من التجارب الشكلية التى بدأها

ما بلغة أخرى «حسب تعريف «باختين». ينسب «ليوسا» إلى كاتبه المفضل «فلوبير» «الثورة الفنية، القضاء على الحد الفاصل بين الرواوى- الكاتب والروادى- الشخصية اللذين لم يفجرا إبدا حتى الان داخل جملة واحدة.» (٢٧)

من المعروف أن ميخائيل باختين تبعي «المونولوج الداخلى» للكلمة في الرواية على امتداد تاريخها «مدام بوفاري»، دون جدل، هي واحدة من المعالم الرئيسية التي أضفت الشرعية على استخدام هذا الحق وبالطبع على موهبة كاتبها.

ان التغير المفاجئ للرواية داخل مقطع واحد واحسانا داخل عبارة واحدة هو المبدأ الذي انتجهه «فارجاس ليوسا» في بنا، واحدة من أفضل روایاته وهي «حديث في الكافتريانية»، اعرض فيه عن الجملة المشددة التي تشير الى لحظات التحول ولكنه وضع خيوطا أخرى في يد القارئ الرابط مثل النداء وصيغ التصغير والتراكيب التحويية إلى آخره، كما يفاجئنا النص أكثر من مرة دون سابق انذار بوجود حوارين تقودهما نفس الشخصية (السانق الزغبي «امبروزيو») مع اثنين اخرين: صاحب المصنوع سافالا لا وابته، تفصل بين هذه الاحداث عدة اعوام، يأخذ «امبروزيو» اثناء حديثه مع سافالا الآباء في تذكر حديقة القديم مع الأب الذي توفى، المهم

نهاية حياتها بالمعنى الاستهلاكية في المجتمع الفرى المعاصر وهو يكشف من خلال مشتروعات ايا بوفاري عن الظاهرة الخيالية للعالم الحديث وهي تحول الاشياء من ادوات وخدمات إلى شخص مسيطر ومدمر وهو يرى في ايا ذاتها مشروع ابطل ثورجي لواقعنا المعاصر، بظلام متعمدا دون خطة أو امل في النجاح.

يفصل «فارجاس ليوسا» العناصر الفنية الجديدة في رائعة «فلوبير» وبين ارتباطها الوثيق بالتجارب الجديدة في مجال التقنية القصصية وفي مقدمتها تجارب كتاب اميريكا اللاتينية: «الأشياء البشرية والبشر الشيشين، ازدواجية العالم»، «المستويات الزمانية»، «تغير الرواوى» تلك هي مشكلات اسلوب فلوبير التي يدرسها الكتاب. عن «المستويات الزمانية» في روايات «فارجاس ليوسا» فقد تحدثنا آنفا بالقدر الكافى. لتوقف عند النقطة الرابعة وهي ذات علاقة مباشرة بالتقنية الروائية لدى كاتب بيرو الكبير.

ينسر «فارجاس ليوسا» استخدام فلوبير للجمل المشددة *cursive* كعلامة خطية على «تغير الرواى والتحول المفاجئ في وجهة النظر» فهناك جملة واحدة في «مدام بوفاري» يمكن ان تطرح الحقيقة من منظوريين في آن واحد، احدهما لمراقب محابي والآخر لاحد المشترين في الاحاديث» (٢٦) ان فكرة تغيير الرواى طبقت من قبل على يد «البير تيودى» كما لاقت تطويرا على نطاق تاريخي اوسع على يد «ميخائيل باختين» ان «فارجاس ليوسا» يكشف على لسان الرواوى الكلمة المحايدة أما الجملة المشددة، في رأيه، فإنها توکد على ما يعنیه هذا الخليط: «ادرك لفة

* ميخائيل ميخائيلوفيتش باختين ١٨٩٥-١٩٧٥؛ ناقد ادب وفن سovieسي له اعمال هامة في نظرية الرواية، الملحمة والشكل والمضمون الفني واللغة. أهم اعماله «مشكلات الابداع الفني عند دستاويسكى» الطبعة الثالثة، ترجم ١٩٧٢، «ابداع فرانسوا رابليه»، ١٩١٥، ابداع فرانسوا رابليه، ١٩٣٤.

مع الرأسالي العنيد» سافالا، الذى كان هو نفسه يعضد هذه السلطة ويخشاها فى نفس الوقت، ان كل هذه المقاطع تشكل الهيكل البنائى للرواية.

أن الفرضى الظاهرية والطفرات والتحولات الحادة داخل النص محمدتها كلها نكرة الكتاب؛ فيفضلها جمياً يطفى على القارئ الاحساس بوجود شبكة ضخمة من المخارقات التى ينتمس فيها رجال البنوك والمعاهرات والوزراء، والجلادون المأجورون.

لنعم مرة اخرى لكتاب «فارجاس ليوسا» عن فلوبير. ان «ليوسا» يشير الى ان هناك قرنا بأكملة من الزمان يتجادل فيه مفهومان من مفاهيم فلوبير: الطبيعي والشكلى ان الكاتب البيرونى «فارجاس ليوسا» يعرض تماماً عن هذين التقىضين، انه يأخذ فى القراءة الشكلية لفلوبير حتى عصرنا الراهن ويقارن بينها وبين الجفاف الذى اصحاب روايات الكلمات» يرى «ليوسا» «ان الاستخفاف المتزايد بالشخصية لن ينتهى بالضرورة بموت الرواية كما يخشى بعض التشائين واما، فى اغلب الظن، سيتخد الامر مساراً عسكرياً ناحية بعث البطل الروانى ولكن على اسس اخرى مختلفة.

من السهل ان نرى فى طيات هذا التأكيد ايمان الكاتب برسالة الرواية الامريكية اللاتينية التى تخلق لنفسها اساساً اصيلاً ببعث الرواية الواقعية الكبيرة وللحفاظ على قدرة الادب على استيعاب العالم بأكملة واحواله فتياً.

لدى الكاتب ان يبدو هذان الحديثان كما لو كانا متطابقين ولكن دون اندماج كلّي بينهما بأى حال من الاحوال لاختلاف الافاق الموضوعية بينهما تماماً. فى حديثه مع الاب، يعترف «امبروزيو» لسيده عن الحقائق القبيحة فى ماضية: العصل فى البوليس السرى ، الاشتراك فى اعمال الابتزاز ضد اصحاب بيوت الدعاارة الى آخره، وهى الاعمال التى يحاول «امبروزيو» ان يخفىها الان وهو يتحدث مع سيده الجديد. الا ان سافالا الابن يستشعر التحفظ فى حديث «امبروزيو» ويغمى الاسرار المخجلة بل الاجرامية ويعمل على استخلاصها. ولكن امبروزيو يخفى فى كلام الحديثين أهم اسراره وهو الجريمة التى ارتكبها، ان تغير الرواية فى هذه المقاطع من الرواية يتم على نحو غير عادى، فالرواية ليسوا انساناً مختلفين بل هم جميعاً شخص واحد ولكنهم يتغيرون بتغيرها فى لحظات وفي مواقف مختلفة. ان اسلوب المخاطبة الذى يتبعه «امبروزيو» هو فقط الذى يميز بين الحديثين، ففى حديثه الى «سافالا» الاب يستخدم لفظ الاحترام «دون»، أما فى حديثه إلى سافالا الابن فتقطى عليه عندئذ ذاكرته القديمة فى ناديه «تيبينيو» وهو اللفظ الذى ينادى به الخدم اطفال سادتهم.

فى رواية «فارجاس ليوسا» «حديث فى الكاتدرائية» بهدف الكاتب كما ورد على لسانه، الى عرض كيف يقود القمع السياسى إلى «نشر الدناءة والخسنة فى مختلف المستويات الاجتماعية» (٤٨). ان المقاطع التى تظهر فيها الاحاديث «المشتركة» بتورتها المضاعف الذى يظهر فى الاسرار القذرة التى تربط السائق الزنجى البائس امبروزيو الذى أفسدته السلطة القمعية ثم اغتصبه كما حدث

الأسطورة ، دار النشر «العلم» بالروسية.
موسكو ١٩٧٦ .

"20 nuevos narradores -١١
argentinos", caracas, 1970, prolo-
go de N.Sanchez.

E. Rodriguez Monegal, -١٢

Tradicion y renovacion,
"America Latina en su literatu-
ra" UNESCO, 1972.

J. Rufinelli, Tendencias -١٣
formalistas en la narrativa his-
pnoamericana, "Boletin de la
asociacion europea de los pro-
fesores del espanol" 1978

†E. Rodriguez Monegal, -١٤
Narradores de esta America,
ser.2, Buenos-Aires, 1974.

J.Cortazar, correccion -١٥
de pruebas, "convergencias, di-
vergencias, incidencias", Barce-
lona, 1973.

J. Goytisolo, Disidencias, -١٦
Barcelona, 1977.

-١٧ ف. زيمكوف. آفاق المستقبل،
مجلة «قضايا الأدب» السوفيتية العدد ٤.
. ١٩٧٩

M.Vargas Liosa, La or- -١٨
gia perpetua (Flaubert y
"Madame", 1975.

المراجع

(١) الرواية الامريكية اللاتينية الجديدة
ف. كوتيشيكوفا ، ل. أوسبيفات بالروسية،
دار نشر «الكاتب السوفيتي»، موسكو
. ١٩٧٦

R.Cano Gaviria, EL Buitre -٢
y el ave fenix. conversaciones
con Mario vargas Liosa, Bogota, 1972.

J.Ortega, La contempla- -٣
cion y La fiesta, caraces, 1969

F.Ainsa, La espiral abier- -٤
ta de la novela latioamericana,
"Novelistas hispanoamericanos
de hoy", Madrid, 1976.

"Primer encuentro de -٥
narradores peruanos", In ter-
vencion de M.Vargas Liosa,
Lima, 1969.

G.Garcia Marquez, M.-٦
Vargas Liosa, La novela en
America Latina, Lima.

M. Vargas Liosa La nove- -٧
la, Lima. 1968.

M.Baquero goyanes, Las -٨
estructures de La novela con-
tempor dnea, Barcelona, 1970
-٩. ن.أ. ديتريخا. بيكاسو. دار النشر
«العلم» بالروسية. موسكو ١٩٧١ .

-١٠. ميليتينسكي. بروطقيا

التدخل الثقافي

في ثلاثة زجيج محفوظ

مؤخر الأدب العربي المعاصر مترجما إلى الفرنسية / المركز الشاقولي الفرنسي أكتوبر ١٩٩٠

د. هدى وصفى

يتعلق بمسألة الاتساع إلى العالم الإسلامي أو محاولة استعراض عالم «الخرافة» التجاوزة للعقلنة؟ وهل هناك ضياع للخصوصية عند استخدام القالب الغربي؟

ثم إن الرواية عالم لاتسبق فيه الإجابة التساؤل: هي سعي وليس عالمًا دالياً معطى سلفاً (الوكاش). أما في عالم الدين الإسلامي، فالسؤال متتطابق مع الإجابة فهناك تطابق بين العالم الديني والعالم الديني. وإذا نأى مكان الرواية في هذا العالم المشكل من الأزل؟

كل هذه التساؤلات وغيرها طرحت نفسها وقد حاولنا هنا الإجابة على بعضها دون أن ندعى أنها توصلنا إلى نتائج بعينها. أردنا فقط إثارة تساؤلات أكثر من صياغة نص متماسك.

وكما أسلفنا فقد أصبحت الثلاثية متاحة الآن للقارئ الفرنسي بعد صدور ترجمة الجزء الثالث. وهذه الثلاثية تزخر لحياة السيد أحد

هذه القراءة طرحت نفسها عند ظهور الجزء الثالث من الثلاثية مترجمًا إلى الفرنسية تحت عنوان «حدائق الماضي» (السكرية) وقد ارتبطت أيضًا ب مقابلة تمت مع زجيج محفوظ ولذا فهي تحمل طابع التساؤل وتقترب من التحقيق (وهي تعلق على ترجمة أكثر منها قراءة نقدية لنص، ذلك أن ما كتبه النقاد عن الثلاثية قد تناولها من جوانب عدة ولستنا بصدور قراءة نقدية للنص المحفوظ).

وعند قراءة الثلاثية يتضح لنا انتماجها في النص الغربي من حيث آليات السرد والتالييف والDRAMATIQUE وربط التاريخ العام بالتاريخ الخاص مما هو مألوف للقارئ الغربي، وكان التساؤل: أين أصلة الثلاثية بالنسبة للتقاليد الغربية الحديثة؟ وأى قراءات علمت كاتبنا الكتابة؟ وكيف يتم التعليم خاصة عندما يقال إن الأدب العربي يجهل الرواية - الشكل المنشئ إلى الغرب حتى وإن كان المصنون شرقية - وكيف تتم عمليات التكييف؟ وخاصة فيما

عبد الجماد مثل الطبقة الوسطى في القاهرة بين الحرين. وقد جلّا الكاتب إلى دمج التاريخ (الكفاح من أجل الاستقلال) مع المكابية العاطفية، بالإضافة إلى استخدام آليات الدراما (الحب، الطموح، الوطنية، الخ...) وتقنيات السرد: تيار الوعي، الحوار، الخ... كل هذه وسائل معروفة ومتاحة لدى القارئ الغربي. ولكن إن أخذنا على سبيل المثال، المونولوج الداخلي الذي كان محفوظ أول من استخدمه في التأثير العربي (منذ روايته «زقاق المدق» دون إعلان أوضاعه ومن خلال عمله المؤوب كحرف لا يهتم بالدعاية ولكن بهم أكثر باستخدام الوسائل المتاحة والتي وصلت إلى ورشته الفنية من خلال تراث عالي للتقاليد الروائية، نقول إن هذا التحديث لا يختاره محفوظ إلا إذا وجدت الحاجة إليه، فهو يختار أدواته حسب موضوعه، دون البحث عن الجديد بأي شكل، ولكنه على علم بال موجود وباعتباره (وقد أشار إلى ذلك في لقائه مع الكاتب الفرنسي كلود سيمون Claude Simon في القاهرة حيث اعترف أن مسائل «الأدب» الخالصة تعتبر ترقى لايستطيع الإقدام عليه بعدها). ولكنه في الواقع، قرأ كلاسيكيات: جويس، وفوكتن، قد أشار في لقائنا معه إلى نص كتبته فرجينيا وولف عن «المونولوج الداخلي» وكيف أنها اعتبرته متباوزاً... قرأ هؤلاً بوعي حتى أنه استطاع ألا ينزلق في محاكاة لاتخذه أهدافه فكل ما يشغلة هو «عدة الشغل» كما يقول أي السرد.

ويظل إلحاح السؤال: أليس أمراً ملفتاً ذلك التوافق بين قارئ غربي ورواية «شرقية»؟ ألا يجب أن يكون القارئ أكثر إحساساً بالاختلاف؟ أو بمعنى آخر: إن كانت الرواية

وهي إنخراط غريب عن عصرية الأدب العربي - شديدة الصلة «بالوعي الشفقي» ويعالج مفتوح إلى مالا نهاية، أليس هناك تناقض في جعلها تعامل مع مادة مفاجئة؟ الا يكون ذلك شأنه تسوية «الشرق» (تسطيحه) أو خيانته باعطائه وسيلة توصيل تمثل في شكل لا ينفص عن رؤية للإنسان وللتاريخ خاصة بالغرب؟ أیتم ذلك على حساب إغفال لنوعية من المعاش المصري أو لطريقة خاصة لتفهم الأشياء والكتابات (الجن مثلاً) أو لنوعية من الشعر أو من الخيال أو من المنطق إلخ، تجعل كل هذه الوسائل تحول إلى زوابط فولكلورية مثلها مثل الحرف التي تذوب في خضم انتشار الصناعة كما تختفي تلك الوسائل في ظل انتشار «اللغة الراقية»؟ وكيف يتواافق الفضاء الإسلامي مع رؤية جوهرها علماني ومع زمن للرواية يعرفه لو كانت على أنه «زمن لاتفعط فيه الكلمة الخارجية للحياة بشكل مباشر، زمن

جعل من معنى الحياة أشكالية؟

ولكن هذه التساؤلات لا يجعلنا ننظر إلى الشلالية على أنها رواية غربية مرتدية زجا شرقياً.

ذلك - وحسب مارصدنا في لقائنا - أن محفوظ يعلم أن اللغة في القاموس وأن الموضوع تأخذه من الواقع، وأن التقنيات ملك للجميع وأن نفس النكتة عندما تعاد للمرة الثانية ليس لها نفس الواقع وهو يقول : «لدي صوت، وهو صوت له إيقاعات يمكن التعرف عليها ولكنها لا تشبه غيرها. وإذا جاز لنا أن نقول إن الشكل أو الجنس قد تم استيراده هنا لامتنع أن لدينا أيضاً حكاياتنا»؛ وبضيف: «إن الأهرامات ملك للجميع وفي النصوص الفرعونية القديمة كانت هناك حواديت عن الحب

والكراهية وسيكولوجية قريبة الشبه من التي نراهااليوم».

ولكتنا نستشف أن هناك تحفظاً ما في موقف محفوظ؛ ذلك أن النص الديني شيء وعمله الإبداعي شيء آخر، ونسوق مثالاً على ذلك من رواية «بين القصرين»، وفي مشهد من أقوى مشاهد النص عندما يلتقي ياسين، بعد أحقى عشر عاماً، بأمه التي يدين سلوكها منذ طلاقها، فإن النص يضعنا أمام عالمن متصارعين، عالم «الحرية الشخصية» وعالم التقليد و يجعلنا نعي هذا التدمير العاطفي؛ فالمرأة تنشد الفهم والتعايش مع «ضعافاتها» بينما ابنها لا يقدم لها سوى صورة مثالية يتوقعها منها، لكي يدخل إلى الإطمئنان فإن له تصور الخاص عن صلة الرحم: «ليكن اليس من العار الزواج بعد الطلاق ولكن أن تكون هذه المرأة هي أمي هذا موضوع آخر، قطعاً موضوع آخر».

إن النفاق ليس رديلة بقدر ما هو وسيلة عيش، وإن كانت الممارسة المحفوظة تبرر الرغبة في الماكاشة والكافح من أجل الانتهاء من القهر، فانها تحافظ على شكل آخر من «النفاق»، الذي هو نوع من الخل الوسط: فهو شكل من الأزدواجية الإنسانية، من المراوغة - التي عندما تسقط - تفضح حقيقة كانت تخفيها. ويتبلور هذا في موقف ياسين عندما يكتشف الحياة المزدوجة لأبيه وعندما يتبدى الوجه الآخر لهذا الرجل، فإن الكشف يصبح مروعاً وسعادة ياسين لأحد لها، فقد وجد اخيراً شيئاً في شخص والده: ذلك التمودج التقليدي الذي ظلماً ارقه لانه كان على تقديره وهو يشعر تجاه هذا الأب باعجاب وحب جديدين لاصلة لهما بما كان يشعر به من قبل. أصبح الرجل قريباً، أصبح جزءاً من روحه وقلبه - أب وابن، روح واحدة: «أنا اكتشفك اليوم يا أبي، فأنت تولد فيّاليوم...»

هل تلتقي هذه الكلمات مع ما كان يدعوه رينان renan:::«إنا لانرى ابداً قاع الفكر الشرقي، ذلك أن القاع في أغلب الأحيان ليس له وجود بالنسبة له». وإن كان هذا الاتهام الأسطوري بالاتفاق صحيحاً، فإن هذا الشكل من النفاق يضفي على الصدق الشرقي أضواه، إن هذه الأزمة - التمزق، الأزمة - الناقض (ذلك أن ياسين مثال للاتحراف) تمثل الانقسام الذي يستخلل المجتمع بأسره يدمغ سمات عالم الرواية ذاتها وهي تشير أيضاً إلى الضغوط والخلط والحقائق المأخوذة من عدة مصادر، هي التي تشكل التسبيع الروائي..

إن الإنسان كما يتبدى في الثلاثية وكما يحسده الشخصية الرئيسية هو انسان منقسم، يحيا حياة تتقاسمها الجوانب العديدة: حياة العائلة حياة المتعة، وهو يهد المحسور بين فطين من النساء: الزوجة - الأم، حارسة الشعلة، البالاوية في المتزل (إن خروج أمينة لزيارة الحسين كان له النتائج التي نعلمها). والمرأة العشيقة، باب الجنة والتي بدونها تصبح الحياة مستحيلة. وبصور النص المحفوظ العوالم

العالم). وعندما نطرح هذه الرؤية على النص المحفوظ نجدنا لا نتجاوز القول. ذلك أن محفوظ يكتب أدب نضال على شكل رصد للواقع عليه يكن علامة على التغيير البطيء. الواقع من خلال رصد السلوك الإنساني، لكنه ليس مناضلا يسعى إلى حلول طوباوية وهو لم يعترض حتى الآن على مصادرة «أولاد حارتنا».

-triloQgirE: trad. PHILIPE VIGREUX

-IMPASSE DES DEUX PALAIS, - J.-C. LATTES, PARIS, COLL LETTES ARABES., 1985 527P.

-LE PALAIS DU DESIR, 1987, 468P.

-LE JARDIN DU PASSE, 1989, 367 P.

مبهرة تجعله متفرداً وبالها من منحة بالنسبة للروائي، ولكن واقع الحال، أن محفوظ قبل أن يكون لسان حال أو معلما، فإنه يطبع لأن يكون شاهداً (شاهد على الأخلاق)؛ فهو يصف المجتمع الذي يعرفه جيداً، متهاهاته، وتصوراته التي يعيها.. إلا عندما تنهار بعض الوقت لكي تفسح المجال أمام آخر ممكن. إن فن محفوظ يهتم بالقاء الضوء على صدق خاص وسط الموارغات المعاشرة. إدانة؟ لانظن ولكنه المطروح أمام ألعاب المراوغة في عالم مقنع، واقعية لا غير.

أضف إلى هذه الواقعية، وظيفة الطرف في نص الشلاثية (وإن كان لنا بعض التحفظات على مقدرة النص المترجم في نقل دلالة هذا الطرف بما يسبب عدم معرفة المترجم بالخان سيد دروش)، فإننا نجدنا نصبح النص بسمة أساسية من سمات الثقافة الأصلية..

إن عالم محفوظ لا يود أن يضع العالم العربي في إطار الرواية البرجوازية بتجدد ثورتها- كما كان تابليون يريد قولبة مصر في ثياب فرنسية- لكن يود تفكك- مثله مثل كل عالم روائي- الكليشيهات المعتادة وأن يوضع عملها وأن يجعلها تعبر عن عاليه إنسانية. إن الرواية لا يكتفى بأن يكون عالم تشريع (ذلك أن الالتزام والنضال لها نصيب). ومثال ذلك عندما تواجهنا إحدى الشخصيات وهي تتعرض بالفقد لما كتبه رياض قدس يقولها: «هي قصص واقعية- وصفية تحليلية ليس إلا ولا تحمل رسالة»، ولكن عندما يتكلم عن كمال في الجزء الثاني نجد أنه يعلم بكتاب ثرى له نفس شكل القرآن.. كتاب من شأنه أن يغير



عرفان

عام على رحيل عبد المحسن طه بدر

نشر «أدب ونقد» هنا كلمات ثلاثاً، شارك بها أصحابها في الاستئصال بالذكرى الأولى على رحيل الناقد الكبير د. عبد المحسن طه بدر، الذي أقامته جامعة القاهرة مؤخراً. وبهذه الكلمات الثلاث تستكمل أدب ونقد تحيي ذكرى الرحيل الكريم، التي كانت قد بدأتها منذ عددين

عبد المحسن طه بدر: الابتعاد عن شطحات الوهم

محمود أمين العالم

وتجهد من أجل تحقيقه.
فارساً كان.. شاكِي السلاح أبداً
سلامه غضب للحق
سلامه صدق في الحق
سلامه صراحة قاطعة فارقة
سلامه الضمير النقى الشريف فى وجه
الأغوا.. وسلطة العسف والاستغلال.. سلامه
الصرامة فى الجسم المبدئى بلا مساومة أو
موانة أو مداراة..
سلامه عفة فى النفس وشمرح الفكر
وجسارة الإرادة ومحبة الفير والتثافى فى
خدمتهم بغير حساب..
لم أعرف قسوة تستعطنها رقة

كنت غائباً عن الوطن حين مات، ولم يكن
لى شرف المشاركة فى توديعه، فضاعف موته
إحساس بالغياب عن وطني، بل إحساس
بغيب وطني عنى. كأنما غاب عنى بعض
الوطن، لا هذا الوطن الحاضر وحده، وإنما الوطن
الذى نحلم به وتجهد من أجل تحقيقه.
كان عبد المحسن تجسيناً حياً للوطن الآتى،
فى هذا الوطن الذى نحس غريبته وضياعه
وتخلقه، كان عبد المحسن وطناً للحق، وطناً
للقصدق، وطناً للمحبة والخير والفضيلة والتقدم،
وطناً للإستقامة والكرامة، وطناً للحرية وطناً
للمقلالية والعلم، وطناً للإبداع، كان بشارة
حياة متتجدة متتجددة للوطن الجديد نحلم

وصحبة مثل قسوته.
لم أعرف فضها تستطعه سماحة
ومودة مثل غضبه.
لم أعرف شموخا يستطعه تواضع
وواسطة مثل شموخه.
لم أعرف جهامة يستطعها حنان
ودمانه مثل جهاده.
للوطن كان، لمجتمعه وشعبه، عماله
وفلاحيه وطلابه ومنتجيه ومبدعيه كان،
وللثقافة العربية والإنسانية كان، للأدب والفن
كان، للعلم كان، لأشرف التقاليد الجامعية
كان، لأسرته كان، لأصدقائه ومحبيه ولقرينته
كان وسيظل دائما.

وفي وطن ابتذل فيه المشروع الوطني باسم
التبني، وابتذلت فيه القومية باسم التمزق
والفرقة والاستعنة والاحتىء، بالعدو، وابتذلت
فيه الثقافة باسم الاستثمار والترفية والتسلية،
وابتذلت فيه القيم باسم الريع والتجارة
والاستهلاك، وامتهنت فيه كرامة المثقف باسم
حفظ النظام، وانتهكت فيه حرية الإنسان
وحريمة المثقف باسم قوانين الاستقرار..

وفي مثل هذا الوطن عندما يموت رجل في
قدر عبد المحسن طه بدر تصبح الحسارة فادحة
خسارة للوطن، وخسارة للقيم وخسارة للثقافة
والعلم وخسارة للمستقبل الذي كان يجاهد
ويشارك في استحضاره المدرس الصغير في
القرية الصغيرة يأتي إلى المدينة الكبيرة فلا
يلبث أن يصبح أستاذًا فيها، أستاذًا لمبادئ،
ولمبادئ أمنه العربية كلها، وحارساً لقيم الحق
والكرامة والحرية والجمال، للإنسان إنما كان.

لم تكون مصادفة ولم يكن ترقى أن يختار
عبد المحسن الإنسان الأدب منه له،
بل رسالة ومهمة، ففي الأدب وبالأدب يتحقق

التعبير عن إنسانية الإنسان، ويرتفع سلاح
النقد ونقد السلاح من أجل تغيير الحياة
وتغييرها وتشورها إلى غير حد.

لقد كان الأدب منه هو الإنسان،
هو واقع الإنسان تعبيرا، كاد أن
يتطابق الأدب الحق بالواقع الإنساني
الحق، رغم وعيه العميق بخصوصية
بلاغة الأدب وقيمة عن بلاغة الواقع.
الصدق الأدبي عنه هو مدى التعبير
عن صدق الواقع تعبيرا أدبيا، أدرك
أن الواقع يختلف بحسب رؤية
الإنسان له، وبهذا تختلف الرؤى
الإبداعية والنقدية.

واختار لهذا مصطلح «الرؤية»
بالشاء المبوطة لا (الرواية) بالألف،
لأن الأول على حد تعبيروه يقرب
المعنى من الإدراك الواقعي، على حين
أن الثاني يقتربنا من الإدراك الوهمي.
وما كان هذا يعني أبدا أنه يستبعد
ال الخيال من الأدب، أو يرضي أن يجعل
من مجرد وثيقة وآلية اجتماعية
أدبيا، وإنما كان يتحدث هنا عن رؤية
الواقع، لاعن أسلوب وأدوات التعبير
الجمالي عن هذه الرؤية التي ما كانت
تنفصل عنده عن هذه الأدوات نفسها.
لقد كان يعرض على الإبعاد عن شطحات
الوهم، حرصه على ساحة الحقيقة بشرط أن
يكون التعبير عن هذه الحقيقة تعبيراً أدبيا
جماليا، ولكنه كان يرفض ما أخذ يتكلّف في
أفق الأدب من أغتراب عن الحقيقة والإنسان،
أو هروب عن مستوياته باسم تكتونقراطية
شكلالية فارغة أو حداثة زائفة في الإبداع
والتقد على السواء.

مؤثرة فيها ومتجاوزة لها. كان يهصر بالتراث القديم للأدب العربي، ويتبين جذوره المعدة، ولكنه كان يحدّر من الجمود عند قيده، وكان يدرك بنابعه الأدب الشعبي القائم بذاته ضرورة استلهامها، ولكن... دون استنساخها، وكان يتبيّن واقع التأثير يشقّافة العصر والحضارة الفضيّبة عامة، ويرحب به ولكن دون تقليد أو تبعية.

وكان يرى واقع التأثير بهذه الروايد جميعاً ضرورة موضوعية، ولكنها ضرورة مرتبطة وملازمة ، بل مشروطة بروح النقد والإبداع والتجاوز . وكان يدرك ضرورة التأثر والتأثير بين هذه الروايد المختلفة من أدب قديم، وأدب شعبي، ثقافة غريبة، فضلاً عن الواقع المعيش، ولكنه كان يدرك كذلك أن العلاقة بين هذه الروايد هي علاقة صراعية . ولم يكن يرى الواقع الاجتماعي كبيضة مجردة أو كثلة مصممة، بل كان يعي مآفيه من فروق وفايزيات واختلافات وخلافات ومتناقضات إجتماعية وطبقية ومصلحية . كان يعي أنه واقع صراعي متحرك نحو أفق مفتوح على إمكانيات شتى، وللهذا فرؤيا الأديب- على حد تعبيره- كلما كانت أكبر عمقاً وحساسية وذكاً، كلما كانت أقدر على كشف القوى التي تعمق حركة التاريخ، وتقهقر إنسانية الإنسان، كما أنها تصبيع- على حد قوله- أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذي يتحقق للإنسان إنسانته، (تحت محفظة ص. ٢٠).

كانت الرؤية الأدبية عنده إذن معرفة بالواقع، وتبشيرها بتجديده ومحارزه في آن واحد. وكان يعرض فضلاً عن هذا على إبراز

لقد جعل الأساس ونقطة البداية.. النص الأدبي نفسه، وجعل هذه الأكبر البحث عن الرؤية داخل النص، وعن الأدوات التعبيرية لهذه الرؤية. ولكن لأن الواقع عنده ليس الواقع الضيق المحدود بحدود النص، وإنما هو الواقع المتدقق الذي تخلق وتحقق فيه النص، لقد وضع النص في سياقه التاريخي والاجتماعي، وراح يتابع شبكة روافده المختلفة التي تصوغ ملامح النص الظاهرية والخفيّة، وراح مقارناً بين مختلف أوجه المشابهة في نصوص أخرى عبر التيار المتدقق للتاريخ الاجتماعي المليء.

ولم تقف به الرحلة البحثية عند حدود الوصف الخارجي أو الداخلي أو المتابعة التاريخية المقارنة، وإنما ارتفعت به رحلته إلى مستوى المحاكمة والتقييم والتقدير.

وفي هذا كله كان صارما في تحري الدقة،
بحثا عن الحقيقة في أقل التفاصيل وأكبرها،
صارما في امتحانها امتحانا عسيرا، مهما كلفه
هذا من جهد، وكان صارما في الحكم الأخير
الذى يتوصل إليه. وما كان يجامل أحدا أو
يتعجب على نص.

قد تخضب أحكماء أقرب الأصدقاء، إليه،
وقد تصدم من لا يعرفون جديته وصدقه، لكنه
كان صادقاً حتى علم نفسه.

كان تحليله للنص تحليلاً موضوعياً تاريخياً مقارناً، فضلاً عن تقديره له تقريباً من زاوية الواقع الاجتماعي، وكانت الحقيقة عند عبد المحسن طه بدر سواء التاريخية أو الواقعية أو الأدبية حقيقة علاقية، متصارعة، متغيرة، رغم اختلال طبيعة كل من هذه المواقف الثلاث، نكل ظاهرة مشابكة بغيرها، متأثرة بغيرها،

ونقداها، لا يضيف كتاباً إلى كتب سبقته، بل يقدم كتاباً تأسساً في تاريخ الرواية العربية، لا يتحقق به الوعي الشامل لأول مرة بتاريخ الرواية العربية فحسب، بل يتم به كذلك وعلى الإبداع الروائي العربي بنفسه، وعياً تاريخياً نقداً، ما أسمى بغير شك في تطوير هذا الإبداع تطويراً داخلياً.

وهكذا كان الأمر بالنسبة لكتابه عن «الروائي والأرض»، وكتابه عن «نجيب محفوظ». وإذا كان منهج عبد المحسن يقوم أساساً على رؤية الروائي لواقعه و موقعه منه فانتا إذا طبقنا هذا المنهج على الرؤية النقدية لعبد المحسن لوجندها تتجسد في المعيار نفسه الذي اتخذه هو لتقييم جودة العمل الروائي، أي حسن التعبير عن حقائق الواقع في تشابكها التاريخي وصراعها الاجتماعي من أجل تحرر الإنسان مما يعيق تطوره ويحقق إنسانيته.

والواقع أن هذه الرؤية لم تكن رؤية باحث جامعي في قاعة بحث فحسب، بل كانت كذلك وأساساً رؤيته كمثقف وطني قومي تقدمي، يشارك في هموم وطنه وأمنته بالرأي والموقف العملي كذلك، لهذا لم يقع عبد المحسن في قاعة البحث داخل الجامعات وحدها، بل كان في قلب هذه الهموم خارج الجامعات كذلك منخرطاً في مختلف الجهد والتضاللات الوطنية والقومية والديمقراطية والاجتماعية والثقافية. ولهذا كان من الطبيعي أن تدخل هموم مجتمعه ووطنه وأمنته معه داخل الجامعة، في قاعة البحث، برغم أن قوى الأمن كانت قد أخلت مواقعها داخل الجامعة منذ منتصف

الدلالة الوطنية والدلالة القومية والدلالة الإنسانية العامة في التعبير الأدبي، لهذا كان يدعو إلى التعبير عن الشخصية المستقلة في الإدب عامه، وعن الشخصية المصرية والقومية خاصة، في ارتباطها الجمالي الصادق بواقعها المخصوص الخاص. ولهذا كذلك وجذناه في كتابه (تطور الرواية العربية) يفسر نشأة الرواية وتطورها ببروز وتطور الشخصية القومية العربية في مواجهة تحدياتها الداخلية والخارجية. ومع عنايته الفائقة في تحديد الرؤية الخاصة للأدب في تعبيره الأدبي، فإنه كان يحرص دائماً على محاولة الربط بين هذه الرؤية وأدوات التعبير عنها وذلك بتحليل تفصيلي دقيق لبنيّة أشخاص الرواية ولترتيب أحداثها، ولغتها وأساليبها المختلفة، ومدى ملائمة هذه الأدوات كلها في التعبير عن تلك الرؤية.

وكان يدرك صعوبة اكتشاف هذه العلاقة الحسيبة الفامضة بين شكل العمل الأدبي ومضمونه، أو بين العناصر المكونة لبنيته الخاصة، وكان يجهد لاكتشاف حقيقة هذه العلاقة، أو خصوصية هذه البنية.

ولاشك أن هذا الأمر كان يقتضي امتلاك ناصية المناهج الإجرائية الجديدة التي كان يستفيد من بعض عناصرها، ويزداد اقتراباً منها في دراسته لتاريخ الرواية العربية عامه والمصرية بوجه خاص، هذه المناهج التي ألمهم تلاميذه مواصلة السعي إلى امتلاكها والاجتهاد فيها.

والمقى أن تاريخه لتاريخية الرواية العربية في تطورها منذ ما يقرب من منتصف القرن التاسع عشر حتى مائلن الحرب العالمية الثانية، كان تاريخاً تحليلياً مترافقاً، تقييمياً

وكان ثمن انتصاره أن يفصل من الجامعة في بداية الثمانينات هو وطائفه من الجامعيين الشرفاء الشجاعين من أمثاله... ثم عاد إلى الجامعة... وعادت الجامعة اليه.. وما يزال عبد المحسن يعود إليها وتعود إليه دائماً منذ لحظة انتصاره هذا الانتصار الذي ما يزال حتى اليوم معركة من أجل مواصلته وتشييده. نعم ما يزال يعود عبد المحسن إلى الجامعة وتعود الجامعة إليه بالكركبة المتزايدة المترفة المترفة الشجاعية من زملائه وتلاميذه ومحبيه داخل الجامعة وخارج الجامعة في مصر وفي قبة أقطار وطننا العربي الذين يواصلون طريقه. يعود اليها عبد المحسن دائماً مع كل لحظة تمرّج فيها المعرفة بال موقف ويتزوج فيها العلم بالمقاومة. وسوف يظل مع معنا عبد المحسن دائماً مع مواصلة مسيرة المثقفين ومسيرة الثقافة العربية، الثقافة القومية العقلانية الديمقراطيّة من أجل وطن متحرر متقدم وأمة عربية متضامنة موحدة وتنمية عربية استقلالية حضارية شاملة في مواجهة قوى التخلف والتسلط والتعسف والابتذال والتبعية. حية للذكرى العطرة المتقددة لعبد المحسن طه بدر، تحية لأسرته الكريمة، سلوى وخالد ومني وتحية للشعب المصري العظيم الذي أحببه وتحية لكلية الآداب ولقسم اللغة العربية في كلية الآداب الذي تعلم وعلم فيه عبد المحسن الذي هو منارة للتجدد الثقافي في مصر والوطن العربي كله.

المسينيات لمنع تسرب هذه الهموم الاجتماعية من جديد داخل الجامعة بعد أن كانت قد طردت بعض المعتبرين عنها.

كان عبد المحسن من طليعة هذا الرعيل الشجاع من دارسي الأدب الذي أخذ يجدد الدراسات الأدبية بإضافة البعد الواقعى الاجتماعى والمناهج العلمية الإجرائية الجديدة فى مجال النقد الأدبي بوجه خاص، بعد أن كان هذا النقد الأدبي يكاد يكون مقصوراً على المناهج التذوقية أو اللفوية أو الوصفية الخارجية المتغيرة على الواقع الاجتماعى أو العقللليلية النفسية، أو الرؤية التاريخية ولا أقول التاريخية، أو النظرة إلى الهيئة نظرة متشistica متوافقة غير صراعية. وفي مواجهة الفساد والابتذال والتعسف واهدار القيم الوطنية والقومية والثقافية الذى أخذ يسود ويسود فى المجتمع ويتسلل إلى الجامعة نفسها مع بداية السبعينيات، يختار العقول والضمائر، ويفرى بناسبه ودولاته النقطية العديدة من المثقفين وقف عبد المحسن الفقير يتصدى ويدافع عن الجامعه، عن مصر، عن كل ما حققه تاريخ شعبنا من مهادئ وليم، وكان امتحاناً حاسماً لصلابته الأخلاقية وعقلانيته العلمية وانتسابه الوطنى والقومى، بل ولرؤيه التاريخية الواقعية التقديمة نفسها.

وهكذا امتزجت المعرفة عنده بال موقف وامتزج العلم بالمقاومة.. وانتصر عبد المحسن،

عصر البناءيات سابقة التجهيز

ابوالمعاطى أبو النجا

إلى المعنى الذى كانت تؤكده موافقة فى مثل هذه المحن، هنا المعنى: هو أنه لكل محنـة أياـدـها البيضاـءـ، فـهـى تـكـشـفـ لـنـاـ الكـثـيرـ ماـ كانـ خـافـيـاـ، وـهـىـ تـقـدـمـ لـنـاـ ماـيـكـنـ أـنـ تـعـلـمـ مـنـهـ، ماـيـكـنـ أـنـ يـكـونـ نـقـطـةـ بـداـيـةـ، وـماـيـكـنـ أـنـ تـضـيـفـ إـلـيـهـ، مـالـمـ نـكـنـ قـدـ فـقـدـنـاـ الرـغـبـةـ فـيـ الرـؤـيـةـ أـوـ فـيـ التـعـلـمـ وـالـبـنـاـ، وـالـرـضـافـةـ.

ولعلـ لاـ أـصـدـرـ عنـ مـجـرـدـ العـاطـفـةـ حـينـ أـقـولـ آنـهـ فـيـ مـثـلـ هـذـاـ المعـنـىـ تـكـمـنـ الـلـامـ وـالـقـسـمـاتـ الرـئـيـسـةـ فـيـ شـخـصـيـةـ الدـكـتـورـ عـبـدـ الـمـحـسـنـ كـمـاـ عـرـفـهـاـ وـكـمـاـ تـبـدـتـ لـنـاـ خـلـالـ رـحـلـةـ عـلـالـقـىـ بـهـاـ

فـسـنـدـ الـبـدـ، كـنـتـ الزـوـظـ. وـرـيـماـ لـمـ اـكـنـ وـحـدـىـ فـيـ هـذـهـ الـمـلاـحظـةـ أـنـ عـبـدـ الـمـحـسـنـ لـمـ يـكـنـ يـعـبـ أـنـ تـكـرـنـ هـنـاكـ مـسـافـةـ مـنـ أـىـ نـوـعـ بـيـنـ مـاـيـعـتـقـدـ فـيـ الـرـأـرـةـ نـفـسـهـ مـنـ فـكـرـ أـوـ إـجـاهـ وـبـيـنـ

لـعـلـهـ لـيـسـ مـجـرـدـ مـصادـفـةـ أـنـ تـجـبـيـنـ ذـكـرـ مـرـورـ عـامـ عـلـىـ رـحـيلـ الصـدـيقـ الـإـسـلـانـ وـالـمـلـمـ وـالـنـاقـدـ الدـكـتـورـ عـبـدـ الـمـحـسـنـ طـهـ بـدرـ فـيـ هـذـهـ الـأـيـامـ وـنـعـنـ نـعـيـشـ فـيـ ظـلـ مـأـسـاةـ قـومـيـةـ كـبـيرـةـ أـخـذـتـ بـخـنـاقـنـاـ جـمـيعـاـ لـمـدةـ تـزـيدـ عـلـىـ نـصـفـ الـعـامـ، اـنـتـهـتـ ذـرـوـتـهـ الـدـامـيـةـ، وـلـازـلـنـاـ نـعـيـشـ الـفـصـلـ الـرـخـيـرـ الـذـيـ تـبـلـوـرـ فـيـ النـتـائـجـ لـتـسـفـرـ عـنـ مـعـنـىـ مـاـ كـانـ يـحـدـثـ.

وـقـدـ كـانـ فـيـ حـيـةـ الدـكـتـورـ عـبـدـ الـمـحـسـنـ، وـأـعـنـ هـنـاـ دـاـرـةـ أـصـدـقـائـهـ الـذـيـنـ تـرـجـعـ عـلـاقـتـهـمـ بـهـ إـلـىـ قـرـابـةـ خـمـسـ وـثـلـاثـيـنـ عـامـاـ، نـتـقـىـ مـعـهـ وـمـنـ حـولـهـ فـيـ كـلـ الـظـرـوفـ، وـلـكـنـ هـذـاـ اللـقاءـ كـانـ يـأـخـذـ صـورـةـ الـبـحـثـ عـنـ مـلـازـ كـلـمـاـ اـتـابـاـ مـثـلـ هـذـهـ المـحـنـ الـكـبـيرـةـ، كـانـ يـقـوـدـنـاـ إـلـيـهـ شـعـورـ عـمـيقـ بـأـنـاـ سـنـجـدـ عـنـهـ رـغـمـ كـشـافـةـ الـظـلـامـ قـيـساـ مـنـ تـلـكـ الشـعـلـةـ الـأـبـدـيـةـ الـتـيـ تـبـقـىـ رـغـمـ كـلـ الـعـواـصـفـ، وـرـيـماـ يـسـبـبـهـاـ، وـأـشـعـرـ كـانـتـاـ فـيـ هـذـهـ الـلـمحـاتـ وـفـيـ هـذـاـ اللـقاءـ، نـتـلـمـسـ الـطـرـيقـ

معاركة مع من هم على أسلوبه من أصحاب العقائد والأتجاهات المختلفة هي إلى تصفيفه بل كانت هذه المعارض يزيد من قوته، وكان ما يضفيه بحق هو معاركه مع أصحاب المسافات ولو كانوا من يقفون معه في خندق واحد، وعلى أرض مشتركة

ومن هنا أيضا بدأ المسحة الإيمانية الحريصة على أن تجمع نى وثام بين مستويات ذاته تتقاطع مع مسحة القلق التي لا يفر منها من خلال التعامل مع مجتمع تعود أفراده ومؤسساته على الشوائب من خلال المسافات المشروعة بل وغير المشروعة بين الظاهر والباطن بين القول والفعل بين العام والشخصي مما بدأ تظهر على ملامح ذاته مسحة جديدة للأسى والحزن إلى حوار المسحة الإيمانية ومسحة القلق؟

رمى مع التغيرات الكاسحة التي بدأ تجتاح مجتمعنا في العقود الأربعين، والتي كانت في أجزاء كثيرة منها تعكس تغيرات عاتية أيضا على مستوى العالم كلها، كما ندخل عصر البناءات السامة سابقة التجهيز في المعمار وفي الأفكار على حد سواء، وكان من حق الذين أمضوا السنوات الطوال في بناء ما يرثونه تحفتهم المعمارية الخاصة في أدب وصبر حجرا فوق حجرا، أن يشعروا بالعصيق من الأحباط والأسى، كما ندخل في عصر يتحول فيه كل شيء إلى سلطة لها شئ وارتقت أنسان كل شيء، ولكن أكثر الأنسان ارتقاها في هذا، كان هو



ما يقوله أو يفعله، روعا من هذا الميل إلى التوحيد والأنسجام بين التصييد والقول والفعل، كان ميله أيضا وحرصه على أن يوفر لمعتقداته سواء في الفكر أو في السياسة أو في الحياة درجات من اليقين والوضوح والصلابة بينهما في دأب وصبر رغبة في استمرار هذا الأنسجام بين التصييد والقول والفعل، ولعل هذا الميل هو ما منع شخصيته مسحة إيمانية - إذا صح التعبير - وبغض النظر عن محتوى ما يعتقد في الفكر أو في السياسة أو في الحياة، ولعل هذا الميل أيضا هو ما منع أفكاره ورؤاه هذا القدر من الصلابة والاستمرار في مواجهة المحن والهزات، وإذا كان ما يعتقد يقع في داخل ذاته فإن ما يقوله ويفعله، وهو امتداد لعقيدته يقع في الدائرة المشتركة بينه وبين المجتمع بمختلف مؤسساته وأفراده، ومن هنا كان يحدث الصدام الخumi، بيته وبين مجتمع يسمح لمؤسساته وأفراده بمسافات تقاد تكون مشروعة بين الظاهر والباطن ، بين القول والفعل، بين العام والشخصي، ولم تكن

ذلك الشمن الذى لابد أن يدفعه
الباحثون عن اليقين والوضوح . عمل متميز ترشحه له مواهبه الفذة ووقف مع
المرحوم غالب هلسا فى محنة فى الأيام الأخيرة
والصلة والانسجاما

له بعصر فى أوائل السبعينيات، ثم وقف مع
أمل دنقل فى أوقاته العصبية وفي رسالة فى
من أمل، فى تلك الفترة يقول: أرجو أن
تعذرنى لأننى وافقت من خلال عبد المحسن
على ماسبق أن اعتذر لك عنه، فأننا ضعيف
جدا أمام عبد المحسن، ولا أقوى على أن أقول
له: لا ووقف الى حوار عبد الحليم قاسم فى
مخبيته القاسية ولن استرسل فى سرير الأسماء
والواقفا فهنه مجموعة رموز... رحم الله
صديقنا العزيز عبد المحسن طه بدر، واعانا
على أن نتعلم منه ما يعيينا على مواصلة
السير فى الطريق الذى غاب عنه على الرغم
من هذا الغياب

ولم يتتردد عبد المحسن فى دفع أغلى
الأثمان، والجميع هنا من أصدقائه وتلاميذه
يعرفون عشرات المواقف لما قامته العتيدة
للتغريب بالفقد أو للإغرا، بالحصول...
ويكفى أن أشير هنا إلى أن معاشرة عبد
المحسن الصادقة والزمنية لخبرة المعاناة من
خلال الصمود جعلت منه رمزا للضمر فى كل
جماعة عمل معها أو تحرك من خلالها، كما
جعلت منه صديقا ورفيقا لكل أولئك الذين
سقطوا فى الطريق بسبب من قسوة المعاناة
كان يقينا إلى جوارهم فى لحظاتهم الصعبة
وقف مع اثنين من أفراد مجتمعنا، مع عبد

شعر
موعده الأخر
فاروق شوشة

في وداع الدكتور عبد المحسن طه بدر

كنا إن جاء الليل وأسعفت الخلوة
نتحلق من حولك،
تنأملنا وتصنفنا
نوشف ما يسقط من ثمر الحكمة
ما يتندق من جلوات الروح
وما ياتسلسل من فيض النجوى
والإفشاء
ونطالع فيك زمانا راح،
وعطرا فاح،
وقلبا متقدّة الهمة
بركانا يقذف أقباسا تشعل وتعضي
عيناك ترودان الأفق الثاني
وتعردان بها شارت وما طالعت
فأنت المبهر دوما
ليس بيالي العصف الهائج والأنواء
فلكل سفين تخر هذا الموج علامه

زمانك موصل، وعطرك دائم
ورود على ساحتاه نتزاحم
نجي إلى شطيك: ضاءت منارة
ودللت علامات، وفاحت مواسم
ونسكن ما بين الظلال، وتنتمي
تراوحننا ريا، وتسرى نسائم
ترود الحمى عين، وتلمسه يد
ويرعا شوق في الضلوع ملازم
وأنت أمام الصف تحمل مشعلا
تخوض به وجه الدجي وتصادم
وأنت اشتعال النجم، أو طلقة الردي
تسددها والليل جاث وجاثيم
تعلمنا أن الحياة كrama
 وأن شعاع الفجر لابد قادم

* * *

ولكل طريق تبحر فيه شهود لا ترجع
لكن العمر يصير بلا معنى
إن لم يطلق كل منا سهمه
كانت عيناه تقولان
كانت كفاه تشيران
والصوت الغاضب يعلو ويدوى
حين يصاب بخيبة وعد في إنسانا

***.

كان جسروا وذكيا
يدرك في وضة برق حجم الطعنة
وجه القاتل اذ يتبدل او يتشكل حين
يصل

مهما يتلبس أقنعة،
او تتلبسه حالات وقصول
فيعرى بلحمة صدق
ويواجهه حين يقول
ويقدم ذوب القلب فداء للمقتول
ويكاد يلاحظنا عشقا
فيحبى أجمل مائينا
يستوحى الأنبل والأبقى
إذا كفاه المشغلان
والصدر الريفي المجهد
يعنوا،

منكثنا فوق مواجهنا
ليهد هدنا ويشكلنا
ويلم شتات هزائنا
ويعيد الفارس فيينا، للميدان

**

هل فجر هذا الزمن القاتل في صدرك
لغم
فمضيت تدازي نزفك عنا

تطوى الأحشاء على سريرى
كبد تتفتت،
وفؤاد منخوب بالإعياء
لكنك عمشى فوق الألم وتتنزف،
لاتختلف في سيمانك نامة
أو تتأخر عن أحبابك نسمة
أو تفلت في كلماتك نومة
 حين تجلجل بالصوت الداوى الرنان
تفتحم البغي بلا استئذان
وتواجه هذا العالم بالصدر العريان
يتزلف حتى آخر رمق
في أصغر أصغر شريان

وغير زمان بعدهك..
ثم يجيء زمان
تختلف حولينا
نبحث عن أنيل مانيتنا
عن صوت تعرفه الآذان
عن وقفة حق لا تخشى بطش السلطان
لايغوها ذهب أو جاه أو نيشان
الساحة ملأى بالبيهان
وهزائم قوم مثل بطولة قوم - سيان
موعدك الآن
ليطل علينا الوجه القاسي الإنسان
مثال حي .. ومكان
يبقى في قاع الوجдан!



حسين

نقد

رواية فوزية مهران

جياد البحر و حاجز الأمواج

ابراهيم فتحى

القادرة، والريان الفارس الذى ترجل عن أفراس السماء نموذج مثالى حتى فى صفاته الجسيمة زاده الله بسطة فى الوجود والجسد «مقابل زحام من انصاف بشر وبقايا ناس»، أما هو فإنسان ذو كيان متكامل، يتأملها ويسبر أغوارها، وينظرية يطل على مياهها العميقه وودت لو تصرخ فى صاعقة اللقاء: «ووجدت انساناً» وتناثرت على سطح البحر قطع القطيفة البيضا..

ويذكرها سباق خيول الموج الطافية سباق آخر يجرى على البر العين، سباق المصالح والأهواء بين الميانى الضخمة وفوق الصحفات. والبطلة هي كاتبة و«كابتن تزلف لفرقه مسرحية، فهي أيضاً قائدة لفريق مناضل يحمل القضية على المسرح إلى عمال الموانئ

جياد البحر البيضا..، ما الذى أطلقها بتلك السرعة كأنها فى ساحة سباق، تعلو وتهبط وتتنازع؟ إنها تردد م사이جرى داخل بطلة الرواية القصيرة «جياد البحر» لفوزية مهران، حينما التقت أول مرة بفارسها، ريان السفينه. إنه يتبشق فجأة ويلوح أمامها كالشراع ولكن وجوده الخارجي استمرار لأشواقها الناتية، فهو يخرج من تداعى الصور والذكريات، ويتجسد أمامها ذلك المصنوع من مادة الحلم والرغبة ووعود السماء، بشراً سرياً. القائد على مستوى الرحلة المؤقتة والرحلة التى لا تنتهى حتى بانتهاء الحياة. وهو يعكس فى مستوى المحدد الحاجة الجماعية- فى تلك اللحظة التى سبقت هزة ١٩٦٧ مباشرة- إلى القيادة الحكيمه

واللوحة تفترس «عثلى» الفرقة ومؤلفتها ومحررها واستاذهم .
وصف الأستاذ نبات الضرب والتعذيب في العقل ويسمى بالسلل الرائق والكل يرقص على طريقته وتبعاً لموسيقاه الداخلية وإن كانت الثورة الفرنسية قد هدمت سجن ال巴士ييل المشئوم فما بال الثورة العربية تبقى على السجون وتعمل على توسيعها لتشمل المؤسسات والشوارع والبيوت . الأستاذ الفارس المعلم هو أيضاً من خريجي باستيل الثورة العربية، لذلك تحولت المنافسة والمجتمعات السياسية والصحفية «والبرلانية» إلى ديكورات فارغة لسرح عرائس ملء .

المسرحية داخل المسرحية

وليس المسألة مقصورة على «إحدى النواص السلبية»، علينا أن نقارن بين ضالتها وضخامة الانجازات الإيجابية .

إن جرعة السم «الصغرى» قد سرت في كل مياه الخزان وطورة الأبرار وهبط الأشرار على عجلة القيادة .

ـ نبطل المسرحية بحار يجوب البحار (كل أنواع البحار) يقاوم الانكسار والفرق .. يصارع الوحش والعاصفة، وعندما يعود إلى موطنها .. بيته في قريته ... يجد أنه منها محطم التراويف والأبواب استباح اللصوص حرمته تطاول الأوغاد إلى داخله «جوانيته» وسياج منه، وحدود حريته»

ـ أي نوع من اللصوص هم؟ يدخلون

والنائم والبحارة فالرحلة عسيرة لأن الحياة الداجنة داخل الروتين الذي دب فيه الفساد لم تعد ملائمة ، وتسوق البطلة إلى المقامرة والاكتشاف في رحلة لمنازلة أسماك القرش مقاومة الأنوثة، الضالة والحيتان فالرحلة في البحر محاولة لإعادة اكتشاف الأرض الوعرة رياطن النفوس والبحث عن الكائن المخبأ في جوف الإنسان والسفينة ذات خصوصية فهي تدور بين موانئ البحر الأحمر تحمل الماء والزاد للفنارات ، للذين يبقون على نور الفنان مشتعلة لهداية كل سفين وكل باحث عن مرفأ ومؤلاً العاملون لديهم شجاعة الاعتزال بلاشك .

ـ وتومن السطور الأولى إلى محن مستناثرة، وتواصل سطور الرواية تقديم انعكاسات متباينة للامع تلك اللحظة التاريخية في تعددها داخل وحدة شاملة .

ـ معزولة الفنان ومعزولة البحر ومعزولة المسرح ومعزولة أرض فلسطين ومعزولة الفكر والسياسة يشيدون بقدرة الريان على الحماية وهي قدرة استمدتها من منازلة الريح ومصارعة الأنوثة، والقليلون في العالم هم الذين تشعر معهم بأمان . وبعكس «الفلسطيني» افتقد الأمان في الواقع البشري أعمق انعكاس . فهو دائماً معلق بين الأرض والسماء . لا أرض لا أمان وبدون أرضه يظل غريباً بلا هوية يحمل تحت سماً أجنبية وشمس غريبة . ويصبح المسرح أرضه العربية، قاعدة نضاله، وطنه الرمزي فهو مخرج المسرحية .

جیاد البحار



فؤاد سليمان

مهندس مسئول عن بناء مصنع كبير، يعيش في عزلة كبيرة ولكنه من خلال قصة حب مع مدرسة القرية يكتشف دفء العلاقات والاهتمام بالآخرين ويتطور داخلياً ويندمج مع الجميع.

والمرأة هنا.. كما هي عند الفلسطيني.. وطن ثان فقد أخرجوه من أرضه كما يخرج اللصوص والعدو الداخلي «البحار» المصري من أرضه.. ولكن المرأة حلمه المتبدلة أرضه البهية تحمل الأولاد والصودة.. كما أن بطلة المسرحية محامية البحار قضت زماناً في المعقل ثم خرجت لتمثل في الفيلم.. فالحب والصدقة والعلاقات الحميمية عموماً هي حاجز امواج يصد غائلة المحن وغدر الأمواج الطاغية.

وفي الفيلم كما في الحياة تلتزم القرية أمام فاجعة موت الشهيد وتتوحد بالألم والغضب والثورة ويندمج المهندس المنعزل في قصة الفيلم مع الناس ويوجه فريق عماله للارتفاع في بناء المدرسة الجديدة لتحمل اسم الشهيد.. وتنزل إلى التربة بدور النصر المتقبل.. مع جثمان الشهيد.

والمسرحية والفيلم مما ينشأة حبكتين فرعويتين، توكلان الخط القصصي الرئيسي،

ويخرجون كأنهم في نزهة منسعة واشتكى البحار لكل الهيبنات والسلطات والقوى.. ثم كتب لافتة يحمل اللصوص من وجود «قنبة» (أو قوة أعني من القنبلة) وانفجرت القنبلة في عيون اللصوص وأعماهم.

وفي المسرحية الأمثلة يطلب «اللصوص» تعريضاً من المدافع عن أمن بلده وبيته.. اللصوص - العدو الداخلي - يتقدون بحرفية القانون ويستهينون بكل القوانين والقيم.. اللصوص سرقوا بيتنا، أخرجونا من ديارنا، ولا يهانا الله عن قتالهم.

واثناً، البروفيات يشتراك البحارة في المناوشات، وفي الجزء الثاني من الرواية وعنوانه «حاجز امواج» (ويحدث في فترة حرب الاستنزاف) يتحول الفلسطيني مخرج المسرحية إلى مخرج سينمائى ليصور فيلماً في قوية «البيان» بعد أن قدئت بالبيان موجة غادرة خارج البحر والقتال ليتعرف على بحر القراءة والكتب في قريته بعد زواجه من الكاتبة.. وقصة الفيلم تعالج إعادة بناء الشخصية،

على النواة الإنسانية يتم استخلاصها من بين أنهاب أسماك القرق في البحر والبحار ويتم الحاد تلك النواة الإنسانية بالقوى الطبيعية التي لا يدركها التغير أبداً، بالبحر في أوجهه المختلفة الباقية. ولا تكفي الرواية عن شرح كل معتقد وزيادة المسائل الواضحة توضيحاً فالبطلة صحفية وتكونها النفس تلمس القراءات والكلمات دوراً كثيرة، وحينما تلتقي بالبطل تشعر بأنها رأها الثقت به في بحور «كونراد» أو أزقة محبي محفوظ أو رقص إيزادورا دنكان. وفي لحظة اللقاء تعاذر كهرباء نظام حكمت وعمق عيونه الزرقاء ولوله بملاديء المحتلين لحظة الاعدام المتخيّل: «عثنا مجذون في تلك العيون آثار خوف» والبطل لاعلاقة له قبل لقائه بالكاتبة بعالم الكتب، ولكنه هو نفسه في وجданها كتاب حى زاخر بالغمبرة والتجربة ودعوة يأتواهـ غريبة وجديدة ومترعرع بالحب وبneath الحياة حتى الحافة... منذ أول لقاء.

بل إن ابتسامته تنتقل فوراً في وجданها إلى كنوز التراث الفنى فلو أن رسام الموناليزا موجود الآن لصور ابتسامته، يسجلها لرجل هذه المرة ولفرزنا بلوحة أخرى خالدة» فالصفرة من المثقفين هم القيادة الموعودة، وهم الذين يحملون الخلاص. ومبداً القيادة وقيزها لصالح المقودين، هو رأس السهم فى فكر البطلة. والبطل مثل نظيره فى قصة السلطة، لديه حس البحار المتميز يستقبل

وتحتلطان به. التصور الفنى فى الرواية بأكملها قائم على أن هناك منطقاً موحداً فى العالم الطبيعي والاجتماعي والنفسى، فى الأرض والسماء، تردد أصواته فى كل الانحصار فالبحر هو الشعب ، وهو الآلة العربية، وهو الإنسان البسيط، وهو البحر الخاص، الحبيب والزوج وجبار البحر، أيضاً، أشياء كثيرة، فقد تكون غايتها الفنان فى محيط البحار الإلهى وجذب الانتهاء إلى أعدة الصيام لحظة الشروق وقد تكون سباقاً أو انعكاساً لحالة نفسية.

وكذلك الحال مع حاجز الموج.

الفنانية والتعصب الفكري

ولا تحتفى هذه الرواية القصيرة بالتنسيج الاجتماعى فى كلية تناظراته ولا فى تفاصيل أو ضائعه، بل تضع فى الصدارة الإنسان وهو يواجه كارثة كبيرة ذات أبعاد كونية، وتركز على الصراع لإنقاذ المنصر الانسانى من قبضة علاقات خانقة مدمرة. والمبارزة هنا يخوضها أبطال قد تركوا لقوائم الخاصة ، ويتصورون باعتبارهم غاذج شديدة الشالية لجسد القوى الكامنة فى الشعب.

ويبدو الأبطال وكأنهم ثائلاً من البلور النقى نقشت على شواهدهم عبارات تمجيد شخصه، وما من إمكان لأن تعلق ذرة غبار بهالائهم أو لأن تختدم التناظرات داخل نفوسهم فالبيان والمؤلفة والاستاذ والخرج والممثلة الأولى وأم الريان على سبيل المثال أبطال يحلقون فى سماء الايجابية السابعة.

فالرواية تدور على محور جوهري،

اللنظري اللامع والحركة الروائية.
وللرواية فعل كبير في رفض تفكيك
الإنسان - كما تفعل بعض الكتابات
المعاصرة، إلى جانب عموم سياق
الاعلاقة له بالجانب الخصوصي المحبim،
بل تؤكد تكامل الجمود الإنساني
وهيلاضافة إلى ذلك فالرواية في
جزئها سعي حار لاكتشاف ثروج
جديد للمرأة بدلاً من القوالب
المجاهرة.. لوفوج امرأة الصفة المقلقة
المواطنية التي تشارك في إيجابية،
عشاققة معشوقة تخثار وجلها الذي
تعلو قامته القاتمات فتعملو قامتها
أيضاً، وتبحث لنفسها عن مكان
داخل النظام الرمزي الذكوري والضفة
أن تدعو إلى لطيفة جوهريه بين
حرية المرأة ومساواتها - بمعنى خاص
للمساواة - وبين حرية رجل الصفة
وتتطوره الإنساني.

الإشارات وبث الأشعاعات، وقد أصدر للبطلة
أمرا بالانتقام، إليه وهي امرأة مواطنة
مفكرة.. وإنني لاتترد عليه وتحاكي إلى ثقته
في نفسه فقد تدرّب في مدرسة الصمود لدى
أمة، كما ستتحاكي إلى دعوة القائد الأعلى
لإعادة بناء القوات المسلحة في حرب
الاستنزاف، إنه أهم رجل على السفينة وإن
كانت البطولة جماعية على المسرح الذي تكتبه،
ولكنها ليست جماعية أقران متكافئين، فهناك
من يصدر الأوامر كأنه قوة من قوى الطبيعة
ويوزع الأدوار ويشرف على التنفيذ ويتحمل
أقصى التضحيات، وكل شيء في الرواية يسبيح
في تيار من الصبغة الجميلة والعبارات الرائقة
فالبطلة وظيفتها الكلمات وإقامتها واكتشافها
وتصعيدها على السلم الموسيقي وعزفها على
أوتار القلب،
ولكن هناك ثفرات واسعة بين «القيادة»
و«الجماهير» لم تستطع الأمنيات سدها وينفذ
منها اللصوص، هناك ثفرات واسعة بين الأداء،

نقد

في رواية «أولناولد» لخيري شلبي

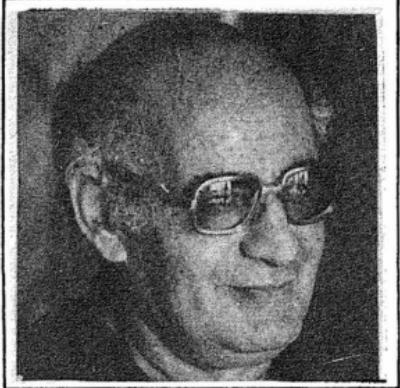
مغامرات الأفق الورع

ابراهيم العويس

على الرغم من انه حصل في العام ١٩٨٠ على جائزة الدولة التشجيعية وعلى الرغم من انه أصدر حتى الآن نحو ما أربعين كتاباً، منها ما عُرِفَ على نطاق لا يأس في اتساعه مثل «الأوياش» و«اللعبة خارج الخلبة» و«الشطار» و«رحلات الطرشجي الملوجي»، فان الكاتب المصري خيري شلبي لا يزال لدى القراء العرب، أقل شهرة مما كان ينبغي له ان يكون. فالحال ان قراءة خيري شلبي تجعل القاريء يتسائل عن السبب الذي يبقى الكاتب وأعماله خارج دائرة الشهرة، وخارج اهتمام الباحثين والدارسين.

لل وهله الأولى يغتيل لقارئه، خيري شلبي أن الكاتب شاب ينتهي إلى الجميل الأجد من كتاب الرواية والقصة القصيرة في مصر، لكن الماجأة سرعان ما تبدو كبيرة، حين يكتشف

رواية عن تاريخ مصر الحديث من خلال ما يحدث لحسن أبي ضب. أم رواية عما يحدث لحسن لا يشكل تاريخ مصر سوى الخلفية لها؟ سؤال يطرحه المرء على نفسه وهو يقرأ هذا العمل الروائي الفذ الذي يأتي مرة أخرى ليؤكد حضور خيري شلبي في الحياة الأدبية العربية، ول يجعله ملهم للآدب الروائي الحديث نفتح طرافة تصلة مباشرة بال מורوث القصصي العربي، وتضعنا في صلب قضية الحداثة والأصالة حتى ولو كان الكاتب قادرًا على الرزعم بأنه لم ينشأ في الأصل شيئاً من هذا. بل شاء فقط أن يكتب نصاً روائياً جميلاً ففعل. نقرأ «أولناولد» ونعن ندرك انه سيمضى زمان طويل جداً قبل أن ننسى أبو ضب والشخصيات العجيبة والمدهشة والعادية التي تحفل بها روايته الأسرة.



خيرى شلبى

في الواقع المخيالى العربى، مشفواها فى
معظم الأحيان ومكتوبها فى مرات عديدة.

بـ ١ بالاحتياط اليسير

لستنا نعتزم من خلال هذا الكلام ان نقول إن خيرى شلبى يحاول فى «أولنا ولد» كما فى غيرها من نصوصه السابقة، أن يقدم تطبيقاً عملياً لذلك التنظير المطالب بأن يحمل النص القصصى العربى - سواء أكان رواية طويلة أو قصة قصيرة، أو جزءاً من عمل أطول، كما هو حال «أولنا ولد» -، أن يحمل سمات الأصالة وينهل من الموروث الحكائى. نقترن فقط أن «أولنا ولد» تنتهى ، مباشرة إلى ذلك الموروث، انتهاً يلوح وكأنه يدبىء، وكأنه الاتما، الوحيد المكن..

تحكى لنا الرواية على لسان شاب ينقل بينما ما حكاوه له ابن خاله ذات يوم قاهرى وهما جالسان على مصطبة من الحشيشات الشميتة المبطنة بالفروع. فى منزل ابن الحال وقد أضجع واحداً من سرقة القوم وهو فى نحو الستين من عمره، وقرر أن يملأ على ابن عمته حكاياته التى يراها أكثر أهمية وتسويقاً من كل ما يروى عن طريق الفنون السينمائية

القارىء. أن شلبى تجاوز سن الشباب منذ زمن، وإن سوء التفاهم ينبع من واقع أن هذا الكاتب قد تأخر طويلاً قبل أن يدفع كتابه إلى النشر تباعاً، كما أن كتبه نفسها تأخرت قبل أن تفرض حضوراً ما فى الحياة الأدبية المصرية خاصة حتى الآن، والعربى بشكل عام، وإن بشكل محدود. فلماذا تأخر خيرى شلبى؟ أين كان يختبئ؟ ولماذا اختار هذه الأونة بالذات، الآونة التي تفتقد من أواخر السبعينيات وحتى الآن، قبل أن يدفع بأعماله إلى قرائتها؟ أستلهل لأنفلك بعد جواباً عليها. ما ملوكه فقط هو ان قرأتنا لآخر ما وصلنا من كتابات خيرى شلبى، وتحديداً روايته «أولنا ولد» الصادرة فى سلسلة «روايات الهلال»، تضمننا أماماً كاتب عربى ناضج، وأمام نص روائى ندر أن كان له مشيل فى الكتابة العربية مؤخراً. واذ نستخدم هنا صفة «عربى» لوصف الكاتب، وصفة «العربى» لوصف الكتابة، فإننا لا نستخدمها من قبل الاتتماء الوطنى القومى، ولا انطلاقاً من أن الكاتب يكتب بالعربى... بل على العكس من هذا تماماً. هوانتماء يخص جوهر الرواية، أسلوباً وشكلًا و موضوعاً ورؤى. «أولنا ولد» هي واحدة من تلك النصوص العربية القليلة التي تحيلنا مباشرة إلى قضية الكتابة العربية: أعلى هذه الكتابة مواصلة استنادها إلى المفاهيم الغربية للنص الروائى، أم بات عليها، بعد أن قطعت شوطاً طويلاً فى ذلك السبيل، أن تتوقف للحظة وتساءل عما إذا لم يكن بالامكان الوصول إلى كتابة روانية عربية، تستفيد من الأشكال والأساليب الكتابية الرائجة فى العالم من جهة، وتغوص من جهة ثانية، فى دهاليز الأساليب الحكائية العربية، كما تجلت طوال مئات السنين، عبر نصوص صنفت حيناً فى خانة السيرة الشعبية، وحينماً فى خانة المقامات، ودائماً فى خانة القصص العربى الذى كان ثمة ميل إلى تناصيه وإلى انكار وجوده، ورغم مثله الحالى والمحسوس

تشتغل به كما تشاء: يخالط اللصوص والفتوات، الحشائين والقوادين، ولكن يخالط كذلك الناس الطيبين الذين يعطون من دون أن يسألوا... في المدنات والمقاها، في الأحياء الراقية وفي سوق السمك، في الفيسبان وساحات القرية ينتقل حسن أبو ضب ويختبر شئون ضروب العيش وشتى أنواع البشر، يلزمه - في هذا الجزء من الرواية على الأقل - سوء حظ دائم - كما هو حال أبطال المقامات - لكنه يعرف دائمًا كيف يخرج من كبوته ليحقق قفزة صغيرة إلى الأعلى .. وليعود دائمًا إلى أمه وأخوته في «البلد» بعثيمهم ما عنده ثم يجلس وقد حل به الانفاس متسائلًا كيف ينبغي أن تكون خطورته التالية، وكيف ينبغي له أن يحافظ دائمًا على رضى الأم عليه. فهذا الرضى هو الرأسال الأول. ولكن حسن أبو ضب سوف يكتسب في مسيرته رسائل أخرى عديدة.

من سارق صغير لرزرق المسيحيين في الريف إلى حامل ديش في القاهرة، ومن حامل ديش إلى بائع سمك إلى صاحب مقهى صغير، قبل أن يعود إلى الريف ليعمل حارساً ثم خاطفًا يدير ويشارك في المؤامرات على «أثيريا» البلد، وخاصة النصارى منهم، قبل أن يعود مرة أخرى إلى القاهرة ثم للعمل عند المعلم دحروج ثم في المعسكر، حيث يتتحول السارق الصغير، إلى مهرب من الدرجة الثالثة. ولأنه مهرب من الدرجة الثالثة سيقبض عليه بالجرم المشهود وهو يهرب السلاح من داخل المعسكر إلى خارجه... وبعد هذا، السجن: لكن السجن حياة أخرى، قد لا تكون أسوأ من حياة الخارج، ولا سيما إذا قيض لك أن تنتهي إلى عصابة تاجر حشيش كبير مسجون بدورة وتقوم بخدمته، ثم تلتقي برجل قانون سجن مثلك فساعدك على مواجهة المحكمة مما يمكنك من الخروج بأقل ما يمكن من شهود السجن. ولكن حين تخرج إلى أين؟ إلى أهل واللقيونية، وهذه الحكاية هي التي يرويها لنا الراوى على لسان خاله، الذي يعود إلى أيام طفولته، ثم ينطلق منها في سردة الغريب ما حدث له، لمغامرة في العيش، لاحتياله (كما حال أبي زيد السروجي مثلاً) في طلب أسياب الحياة انطلاقًا من أسفل الساقلين وصولاً إلى ما هو عليه الآن. و«أولناولد» في صفحاتها المائة والأربعين ليست كل حكاية حسن أبو ضب (ابن الحال) بل الجزء الأول فقط من حكاياته لأننا لن نطلع فيها على المسار الذي قاده لأن يصبح واحداً من الأعيان الأخرى، المتربعين على قمة المسؤول في محروسة البيوع، بل على الجزء الأول من ذلك المسار: على حكاية الشقاء الأول، سنوات الكفاح والاحتياط الأولى، منذ كان حسن كنبيير أخوته وعائذهم بعد رحيل الأب، طفلًا يرافق هذا الأخير ويتفرج مذهولاً وجزعاً على ضروب الاحتياط البسيط التي يمارسها الأب في سبيل اكتساب قروش قليلة تعينه على اطعام الآتواء المفترحة في البيت. ولكن إذا كان حسن قد شعر دائمًا بالخجل والخوف إذا احتياطات أبيه المكشوفة، فإن ماسيعد عليه بالتعويض هو انتهاقه في الوقت نفسه إلى أعماق محترمين رغم فقرهم، تلقوا علومهم في الأزهر وصاروا علماء مرموقين.. من هنا فان حسن أبو ضب لا ينتهي فقط، إلى حشالة المشالة، بل كذلك إلى طائفة العلماء، عن طريق أهل عمومته أولئك. ثم يكتمل انتهاقه عبر افتتاحه، منذ الصغر بشخصية على السابع، ذلك الفتوة الكبير الذي دوخ الحكمة وقتل العديد من خصومه وصار أشبه بالأسطورة الشعبية، ومع ذلك حدث له مرة أن رأى على رأس حسن أبو ضب، فباركه.

مزدوجاً بهذه الانتمامات الثلاثة ينطلق حسن أبو ضب في رحلة حياته «الميكارية» - أو اللولبية بالأحرى - حيث نراه ينتقل بين الصعيد والقاهرة، ساعياً وراء الرزق تاركاً للحياة أن



النائب الذى تعيش زوجته فى الجبل هاربة وهى مهربة المشيش الكبيرة، كلما اشتاقت اليها...
«أولناولد» قتلى، بعـ شـراتـ

الشخصيات، وهى فى معظمها، شخصياتـ مفاتيح تحيلنا الى شرائع اجتماعية، والى شرائع اخلاقية، وترسم لنا عبر ذلك كلـه مسيرة مجتمع كامل... كلـه على لسان حسن أبو ضـبـ الذى يلوح لنا فى معظم الأحيان معـايدـاً، لا يهمـ من كلـ ما يحدث الا بمـدى انـعـكـاسـ هـذـهـ الأـحداثـ عـلـيـهـ، انهـ يـتفـعلـ بتـلكـ الأـحداثـ يـتركـهاـ تـسـيرـهـ، حتىـ ولوـ وجـدـ نـفـسـهـ فـجـأـةـ أـمـامـ سـتـ جـشـتـ، وهوـ الذـىـ رـاحـ اـصـلـاـ ليـخطـبـ الـبـنـتـ حـنـةـ الـقـىـ خـلـبـتـ لـبـهـ، وـحتـىـ وـلـوـ تـوقـفـ فـجـأـةـ ليـصـفـ لـنـاـ مـالـ الـيـهـ مـصـيرـ جـثـةـ «عـجـرـودـ» أـبـنـ العـمـدةـ الـوـحـيدـ الـذـيـ كـانـ مـتـكـرـاـ لـيـهـبـ خـونـاـ منـ اـنتـقامـ اـعـدـاءـ أـبـيهـ مـنـهـ، فـأـمـسـكـواـ بـهـ وـرمـوهـ عـلـىـ الـأـرـضـ وـمـفـتـتـ كـرـأسـ الـذـبـحـةـ» ثمـ جـاتـ «نسـاءـ منـ عـائـلـةـ عـبـدـ الرـحـمـنـ مـلـكـ المـوتـ يـجـرـينـ نحوـ الجـشـةـ، مـلـنـ عـلـيـهـاـ وـرـحـنـ يـشـرـينـ منـ دـمـهـاـ كـماـ يـشـرـينـ مـنـ عـصـيرـ التـصـبـ...».

اـذاـ كـانـتـ «أـولـنـاـلدـ» تـسـمـيـزـ بـدورـانـهاـ معـ حـيـاةـ بـطـلـهاـ، وـيـأـسـلـهـاـ الـذـذـ فـىـ تصـوـيرـ حـرـكةـ ذـلـكـ الدـورـانـ.. فـإـنـهاـ تـسـمـيـزـ أـكـثـرـ مـنـ هـذـاـ بـلـفـتـهاـ فـالـحـالـ اـنـ خـيـرـ شـلـبـيـ كـاتـبـ لـغـةـ مـنـ طـرـازـ رـفـيعـ فـهـوـ هـنـاـ باـسـتـخـدـامـهـ لـلـغـةـ الـمـحـكـيـةـ، وـهـوـ أـمـرـ

الـمـثالـةـ مـنـ جـدـيدـ لـأـنـكـ سـتـظـلـ حـثـالـةـ إـلـىـ الـأـبـدـ اوـ هـذـاـ مـاـ هـوـ مـفـروـضـ، حتـىـ اـشـعـارـ آـخـرـ، حتـىـ تـصـلـاـ الـأـجـزـاءـ التـالـيـةـ مـنـ روـاـيـةـ خـيـرـ شـلـبـيـ فـىـ اـنـتـظـارـ ذـلـكـ توـاـكـبـ حـسـنـ أـبـوـ ضـبـ فـيـ مـدـنـ الـبـؤـسـ حـولـ القـاـهـرـةـ وـقـدـ سـرـقـتـ ثـيـابـهـ، فـسـرـقـ غـيـرـهـاـ وـبعـضـ الـمـالـ وـجـهـازـ رـادـيوـ، وـعادـ بـالـجـمـوعـ إـلـىـ الـرـيفـ مـرـةـ آـخـرـ؛ وـجـيـبـهاـ كـبـيرـاـ بـيـنـ أـهـلـهـ، الـبـسـطـاءـ، وـجـيـبـهاـ فـقـيرـاـ لـاـ يـجـرـوـ عـلـىـ مـصـارـحةـ هـؤـلـاءـ الـبـائـسـينـ الـمـنـتـظـرـينـ الفـرـجـ الـآـتـيـ معـ عـودـتـهـ، بـاـنـهـ عـادـ خـالـىـ الرـفـاضـ. لـكـنـ حـسـنـ أـبـوـ ضـبـ لـيـسـ مـنـ النـوـعـ الـذـيـ يـبـاسـ، لـذـلـكـ سـوـفـ نـصـدقـهـ حـيـنـ يـصـرـخـ فـيـ السـطـورـ الـآـخـيـةـ مـنـ هـذـاـ الـجـزـءـ، قـاتـلـاـ: «وـالـلـهـ لـأـفـرـحـنـكـ يـاـ أـمـ وـيـاـ اـخـوـتـيـ مـهـمـاـ كـانـ الـشـنـ باـعـظـ التـكـالـيفـ، سـوـفـ اـنـرـحـكـ أـشـدـ الـفـرـجـ وـلـوـ عـلـىـ جـشـتـ وـجـشـةـ الشـيـطـانـ نـفـسـهـ...».

مـجـمـومـيـةـ الـلـغـةـ

ماـ لـاـ رـبـ فـيـهـ أـنـ حـسـنـ أـبـوـ ضـبـ قـدـ نـفـذـ وـعـدـهـ هـذـاـ، اـذـ تـذـكـرـ هـنـاـ انـ روـاـيـةـ اـفـتـتـحـتـ بـهـ وـقـدـ صـارـ وـاحـدـاـ مـنـ الـأـعـيـانـ. أـمـاـ كـيفـ وـاتـاهـ الـجـاهـ وـالـثـرـاءـ فـأـمـرـ سـتـرـعـفـهـاـ فـيـ الـأـجـزـاءـ التـالـيـةـ مـنـ روـاـيـةـ. أـمـاـ فـيـ هـذـاـ الـجـزـءـ فـنـكـتـفـيـ كـماـ أـشـرـنـاـ بـتـابـعـةـ مـسـيـرـةـ حـسـنـ أـبـوـ ضـبـ، تـلـكـ الـمـسـيـرـةـ الـتـيـ يـمـوـضـعـهـاـ صـاحـبـهاـ فـيـ الزـمـنـ يـشـكـلـ وـاضـعـ فـهـوـ يـنـتـقـلـ إـلـىـ الـقـاـهـرـةـ بـعـدـ فـتـرـةـ يـسـيـرـةـ مـنـ قـيـامـ ثـورـةـ ١٩٥٢ـ، يـنـتـقـلـ إـلـيـهـاـ وـهـوـ عـلـىـ قـنـاعـةـ بـأـنـ الـثـورـةـ وـثـوارـهـ قـدـ اـتـواـ لـيـعـطـواـ كـلـ ذـيـ حقـقـهـ، وـانـ الـحـكـمـ صـارـ حـقـاـلـلـلـشـعـبـ وـالـبـائـسـينـ. ثـمـ يـرـمىـ لـنـاـ الـكـاتـبـ عـلـامـاتـ سـيـاسـيـةـ تـارـيخـيـةـ بـيـنـ الـحـينـ وـالـآـخـرـ، مـاـ يـعـطـيـ نـصـهـ مـشـرـعـيـتـهـ التـارـيخـيـةـ. غـيـرـ أـنـ الـمـوـضـعـةـ الـزـمـنـيـةـ تـلـوحـ اـيـضاـ مـنـ خـلـالـ رـصـفـ الـرـوـاـيـةـ لـذـهـنـيـاتـ النـاسـ وـتـطـوـرـهـ الـذـهـنـيـاتـ، مـنـ خـلـالـ الـأـحـدـاثـ الصـغـيـرـةـ؛ الـعـلـاقـةـ مـعـ السـلـطـةـ، حـيـاةـ الـمـطـارـيدـ الـلـاجـئـينـ إـلـىـ الـجـبـالـ،

أبو ضب يحدثنا عن شهرته، وعن السبب الذي حال بين أى امرأة وبين التبول به زوجاً... أو ستدفعنا إلى التعاطف مع أبي ضب في هيامه بهن، ثم في شتمنا له حين يخيب بعد أن تراقه حنة إلى الغيط لقطف العنبر. واللغة هي نفسها التي يستخدمها الكاتب لرمي العلامات التاريخية كمؤشر للإطار الزمني للأحداث.

اللغة هي الشخصية الرئيسية في «أولناولد» هي ما يجده خيرى شلبي أكثر مما يجيد شيئاً آخر، لأن اللغة هي التي تجعل الفرائض تبدو معقولة، والعادي يبدو استثنائياً وتعطى لنص خيرى شلبي ذلك السحر القائم، السحر الذى يدفعنا إلى قراءة النص أكثر من مرة، حتى لو بدا الموضوع شديد العادية عند القراءة الثانية. لغة هذا الكاتب هي ما يجعلنا ننتظر بلهفة الوقت الذى سيتاح لنا فيه أن نقرأ ما تبقى من أجزاء «أولناولد».

محتم طالما ان الحكاية تروى لنا على لسان حسن أبو ضب يصل باستخدامه هنا الى مستوى في متنهى الجمال، حيث يتزوج في قول ابى ضب المستوى الشعبي من الكلام، مع مستوى الحكى الروائى بشكل قل نظير، فى عمل روائى عربى من قبل. هنا يتخذ استخدام اللهجة المحكية مشروعيته المنطقية لكنه يضفى على العمل ككل مسحة تصله مباشرة بالحسناة: حسناة ذلك النوع من الناس الذين يكشف الحكى عندهم عن عبقرية انتقامهم الى اليوم،

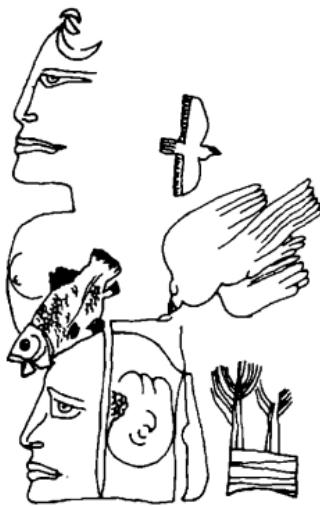
هذه اللغة هي التي تكتننا من التفاضى عن بعض المشاهد التى ستبدو للوهلة الأولى من قبيل «الكليشيات» (مشهد بيع السمك للسيدة الشربة التى ترفع صور عبد الناصر والمشير عامر على جدار بيتها)، وهذه اللغة نفسها هي التي ستحمّلنا السعادة ونعن نصفى الى حسن ابى ضب يحدثنا عن «عسران زهران» الذى ستنقلب على قنانا من الضحك

في العدد القادم ملف خاص عن الأديب الكبير

يحيى حقى

بأقلام نخبة من النقاد والأدباء.

- مائدة مستديرة مع الكاتب الكبير
مع كشاف كامل بأعماله



قصائد جديدة

لم تنشر

توفيق زياد
 محمد عفيفي مطر

لوحات القصائد والاخراج للفنان: محمود الهندي



توفيق زياد

وجهه قرص من السكر
ملفوف
بنديل حرير
وجهه غرَّة والضفةُ
والقدسُ
ورفُ من صور
وعلى عنقه كوفية قطن
حرفها الأحمرُ
في الريح يطير

عدنان.. وعدنان جديد
(كعكة العيد وقميص
القصب)

كانت النجمة في الأفق
وعدنان على الأرض يموت
قلبه ياقوتة... تفاحة شهد
 وجهه حبة توت

٢

جاء عدنان
وفي كفه دفتر إملاء
وفي الأخرى حجر

جاء عدنان إلى الساحة يدعو
هبة... عاصنة
نمرا صغیر

كان في عينيه جرحان
وحلم... مواعيد
وشمس.. وقمر

وبد الناس على الشارع
والشارع نهر
من بشر

هكذا في لحظة واحدة
مثل غمض العين
او لمح البصر
خر عدنان صريعا
شتلة من حبق أو فرع عناب
تهاوى وانكسر

۴

عمره سبعة أعوام
وشهران وأسبوع و يوم
وثلاثون دقيقة
ها هنا الأطفال ينمون سريعا
مشتملا تكثير مأساة

وتحت الشجرة حقيقة
مثلاً تنمو
عروق الوردة والرسوسن
في وسط حديقة
وكما يكبر جرح الوطن المصلوب
في مليون شكل
وطريقته

نامت النجمة والعتمة راحت
وصحا الفجر على عدنان
مقطوفاً كعنقود عنب
وأنت بلدته تحمله
بالعلم القومي لفته
وزفته عريساً من ذهب

كانت الساعة فجر العيد
والبلدة مازالت على الشارع
تغلق بالغضب
ودم الناس على الشارع
والشارع في وجه رصاص الجندي
متراس لهب
أمد لم تبك
أن الوطن الغالي
يكون كلام قلب

جمدت فى عينها الدمعة
صارت حجرا.. دفتر إملاء
وصارت جمرة... وجدان شعب
انحنت فوقه... ضمته اليها
ووضعت فى يده كعكة عيد
وقصصا من قص



أمة لم تبك
 لكن همست في أذنه
 شيئاً عن الحرية الحمرا
 وعن أرض الجدود
 عن تراب الوطن المصلوب أعواماً
 على قنبلة الغاز
 ودبابة محفل
 ورشاش جنود
 وعن الحق الذي يهرب بالدم
 عن الثورة
 والعزة
 والنصر الأكيد
 وممضت تهتف كاللبرة
 في وجه الجنود:
 «أن في رحمي
 عدنان
 جديد...»
 ان في رحمي
 -يامحتل-
 عدنان جديد...»

انا من هذه المدينة

واطارات لهب
واشتياكات شوارع
وشجاعات وألوان بطولة
وقفاف
وهراوات
و قضبان سجون

أنا من هذه المدينة
من حواريها الحزينة
من شرایین بيوت الفقر
من قلب الثنیات الخصينة

انا من هذه المدينة
ومن «السوق القديم»
ومن «النبعة» و«الكشاف» و«المخلة»
من «بئر الأمير»
ناسها أهلى وسماري..
رفاقى فى السلاح
أنفى منهم ومنهم كبرياتى
وهم همى
وجروحى
ودوائى

أنا من شارع «يوم الأرض»
من «دوار أبار»
ومن ساحات «صبرا» و«شبيلا»
والزلاقات التي
لاتحرر الشرطة أن تدخلها
عندما يشتعل الناس غضب..!!

انا من هذه المدينة
وحواريها الحزينة
والزلاقات التي
لاتحرر الشرطة أن تدخلها
عندما
يشتعل
الناس
غضب

أنا من هذه المدينة
عقب التاريخ والنحوة منها
والكرامة
واسمها شامة عز وشهامة
هي أمي وأبي مهدى ولحدى
بيتى الدافق.. شمسى.. قمرى
وطنى الأصغر والأغلى
وعنوان التحدى
علم فى رأسه نار،
وغار،
وذهب
قلم شم وساحات كفاح



أزو عونى

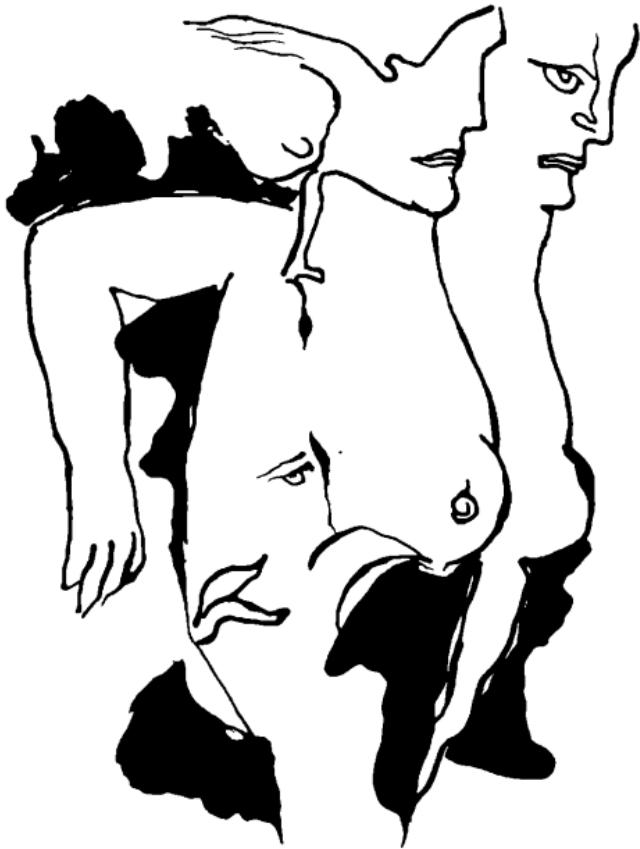
فتعالوا وتعالوا ..
 بالأيادى ،
 والمعاول
 نهدم الظلم
 ونبني غدنا ..
 حرا وعادل
 أيها الأطفال
 ياحبقا أحضر
 ياجوق عنادل
 لكم صنا جذور التين والزيتون
 والصخر
 لكم صنا المنازل
 ايها الناس الحزاني
 ايها الشعب المناضل
 هذه الأعلام لن تسقط
 مادمنا ..
 نفني ...
 ونقاتل

ازدعونى زنبقا أحمر فى الصدر
 وفي كل المداخل
 وأحضنونى مرجة خضرا ،
 وخونونى زورقا من خشب الورد
 وأوراق الحسان
 انى صوت المنادى
 وأنا حادى القوافل
 ودمى الزهرة والشمس
 وأمواج السنابل
 وأنا بركان حب وصبا
 وهنافاتى مشاعل
 أيها الناس لكم روحي
 لكم أغنتى
 ولكم دوما أقاتل

أماماً وأعلى

نقشناك في دفتر القلب
فصلاً فصلاً
رسمناك زيتونة
دواى ونخلا
رسمناك عشباً سحاباً
بيوتاً وأهلاً
ومرج عنان تفتح
ورداً وفلاً
وتسبّيغ قبرة
رقدت تغلى
عبدناك صحوة فجر
وشمساً وظلاً
وشوكاً وصبراً
وزعترة تتجلّى
وشاطئ بحر تقدس
صخراً ورملاً
أاماً
أاماً...
وأعلى
فأعلى...!!
وبالجمة الصبح غببيـ
بلادى أحلى

أاماً!!!
أاماً!!!
رأعلى
فأعلى...!!!
بلادى.. نفديك بالروح
شbla فشbla
ونعشى كعاصفة النار
شيخاً وطفلاً
لبيقى لوازك
فوق السماك وأعلى
بلادى تبقين في الكون
نجماً معلّى
وتبقين دوحة عز
فروع وأصلاً
حملناك فوق الأكفـ
تباركت حملاً
وشلناك مأساة شعب
أبي أن يذلا
بلادى عبّدنا ربعك
طوداً وسهلاً



لياليك بالنصر جبلى
وياجنة الخلد روحي -
بلادى أغلى

وانت ترات الجدود الذى
أماما...!!

ليس يبلى
أماما...!!

وانت التى كل يوم
وأعلى

تصبرين أحلى
فاعلى...!!!

وانت التى كل يوم
بلادى..بلادى...!!

تصبرين أغلى.

أغنية غجوية

فلة،	
مرجة ورد،	(صورة شبابية من أيام الصبا الأول)
مزهرية	
وأيتها لالات ندية	
ارقصي ياغجرية	ارقصي ياغجرية
فرح الصيف أغانيك	قدك الأخضر غبة
ووجдан الربيع	وارسمى ظلك فرق العشب
ودموع فى عيون الأقحوان	بشرى بشرية
وموايلك عرس	
فى فروع السنديان	أمراه الحب فوق الخيل
وصبابا خيزران	يمضون للقيا العاصفة
وتثنيك عبادة	والحصى يقدح من تحت الستابك
وصلاته مستعادة	وصهيل الخيل يأتي ويروح
ارقصي ياغجرية	دالصدى والصوت
صفحة النهر مرايا	تير يتبعثر
ونجوم الأفق رف من صبابا	ودم الفرسان
واقذفى مندىلك الأحمر	عشق فى الشرايين
للربيع هدية	وسكر..
ارقصي ياغجرية	ارقصي ياغجرية
قدك الأخضر غبة	وافتتحى صدرك للربيع الفتية
	وانشريه ألقا،
	خمرا وعرسا،

أزحدي

حاضرى... مستقبلى.. مهدى ولحدى
ودمى... لحمى.. فؤادى.. أصلعى
وهي أمى وأبى
وهي أبنائى وجدى
وتراشى وأغانى
وأعلامى ومجدى
بيتى العالى وعنوان التحدى
وأنا الناس المخانى
وأنا الشعب المذنب
وأنا العاشرة الهوجاء
فى وجه المظالم
وأنا النهر الذى يجري ويجرى
جارفا كل الطفاعة
وأنا برakan عشق للوطن
وأنا الخضراء والشمس
وقطارات الندى
فاقتلونى - اتحدى
واصلبونى - اتحدى
لامى تشيريه الارض
ولاروحى تهدا

(أبريل / نيسان، مايو / آيار ١٩٩١)

لامى تشيريه الارض
ولاروحى تهدا
فاقتلونى - اتحدى
واصلبونى - اتحدى
وانهباوا كسرة خبزى - اتحدى
واهدموا بيتى وخلوه حطاما -
التحدى
وكلونى واشرونى - اتحدى
وطنى انت المندى
والأمانى التى تقطر شهدا
وطنى الحرقه والوجد الذى
يأكل عمرى
والهوى والضوء فى عينى
والشرق الذى يملؤ صدرى
هذه الارض بلادى
وسماها ولعنى



عمود افتدی

محمد عفيفي مطر

هذا الليل يبدأ

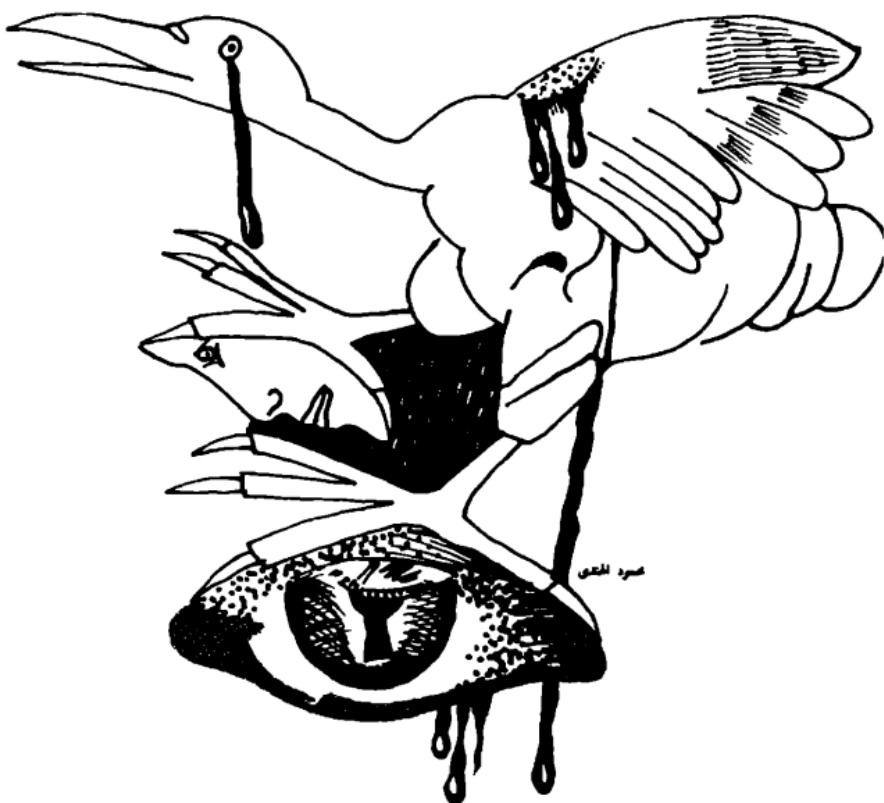
دهرٌ من الظلمات أُمٌّ هي ليلة جمعت سوادَ
الكحول والقطران من رهج الفواجع في الدهورِ!
عيناك تحت عصابة عقدت وساخت في

عظام الرأس عقدتها، وأنت مجندٌ
ـيا آخر الأسرى... ولست بمنتدٍ.. فبلادك
انصفت وسيق هوازها وترابها سيباـ
ـ وهذا الليل يبدأ،

تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد
الليل يبدأ

والشموس شظية البرق الذي يهوي إلى عينيك من
ملكته العالى، فتصرخ،

لاتُفاث بغير أن ينحل وجهك جيفة تعلو
روائحها فتعرف أن هذا الليل يبدأ،



لست تُحصى من دقائقه سوى عشر استغاثات لفجعه
ضائع تعلو بهن الريح جلجلةً لدموع الله في الآفاق ..

هذا الليل يبدأ

فابتدئ موتاً حلمك وابتعد حلماً موتك
أيها الجسد الصبور

«الخوف أقسى ماتخاف»... ألم تقل؟!
فابدأ مقام الكشف للرهبوب

وانخل من رمادك، وانكشف عنك،
اصطف الآفاق بما يبدع الرخ الجسور.



الإخوة الخمسة

تهبُّ شماليّةٌ من أصيل الصبا ،
 والشهوّب امتدادٌ لروحـة العـشـب ،
 تبطـنـ تحتـ جـسـورـ «ـبـنـىـ سـوـيفـ»ـ خـطـرـةـ نـيلـ
 تـذـوبـ بـهـ الشـمـسـ فـيـ صـفـرـةـ حـائـلـةـ
 وـغـيـمـ تـدـيفـ تـشـبـ بـهـ جـمـرـةـ مـنـ آـذـانـ الـفـرـوبـ ،
 وـفـيـ الرـكـنـ طـبـلـيـةـ العـائـلـةـ
 عـلـيـهـاـ نـقـيـعـ مـنـ التـمـرـ تـنـدـيـ أـبـارـيقـهـ ،
 وـهـيـ لـاتـبـأـ تـتـلـفـ حـولـ المـادـلـ ،
 لـاـخـطـوـهـاـ يـرـتـخـيـ بـالـوـضـوـءـ
 وـلـاـشـبـكـ الصـيـدـ فـوـقـ مـنـاشـرـهـ مـنـبـيـنـ بـالـخـطـيـ ،
 بـالـوـصـبـدـ اـرـتـخـيـ رـأـسـ كـلـبـهـوـ وـاـشـرـأـبـتـ مـعـاـطـسـهـ ..
 عـلـ رـائـحةـ الـخـطـرـةـ الـمـوـحـلـةـ
 تـفـوحـ اـشـتـهـاـ اـتـهاـ ،
 اـفـتـرـشـ الشـيـخـ سـجـادـةـ مـنـ نـسـيجـ الـقـلـوـعـ الـمـرـقـ ،
 وـامـتـشـطـ الـلـحـيـةـ الـمـرـسـلـةـ
 بـكـفـيهـ، مـلـمـ ذـرـ السـعـوطـ بـعـلـبـتهـ ،
 اـسـتـعـرـضـ الـأـقـ ...ـ

هم خمسة... فلأيهمو انشق إرث الرضااعة
واضطرخت شهقة ثاكلة
دولولت الدمعة الذاهلة
وهم خمسة..
وقفوا في اصطفاف الصلاة بزنزانة السجن:
أوجههم من نقاء الخليب وعافية الدم،
أصغرهم قال: شيخاكمو في انتظار الأذان،
السعوطُ بعلبته ليس يكفيه سهرته،
اغتسلت أحرف الآى بالدمع...
كان الهلال تُعرجِنَه الغيمة الآفلة
وتربيلة الدمع ترغو رغاء الجنائب،
والمعصرات انعقدن حنانا من الوحى
والليل فى إثره الليل..
كلبهم بالوصيد اشراقت معاطسه:
خاتلته الرؤى.. فالطرايد بارقة
والسوانح سائبة في مدى الدوى؟!
ريحا من الريح يطوى المسافات:
عمق السماء نباح
وممتنع الكون ضبع العواه المرجع،
في الفجر يلقى طريدته بالوصيد:
هرير من الغضب المستباح،
وكانت صديرية يتقد بين زخارفها
ماتبقى من الدم والصرخة الزلزلة...

نحو ص



قصاص

محسن يونس / مدير السجينى / محمود سليمان

قصائد

محمد الشهادى / اسماعيل عتاب / مدحت منير / حسن صابر

قصة
عامود الزان
محسن يونس

صارت امرأة له فهمت كلامه، وقالت: أنت تأمر، أنا أطيع. والوصايا من عائلتها وعتها، وكانت تهز دماغها، وخرمت حلمة أذنها، وعلقتها. قالت: عارفة، عارفة. سوف تربع رجلها، وتخدم أمه، وتتاديهما بالجدة دائمًا.

.. وأمرأة قيم، كم من شعوس غربت وأقاموا نورت.. زهرت.. وكانت تهمس لنفسها، حين تقع عيونها على أم قيم أن الجدة تزوجت الزمن. وتعض على إصبعها، وتقول: آه ياناري. لأن أم رجلها عاشت مائة سنة، وعشرين فوقها، ولبيست الأسود، وتفتح الراديو على القرآن، وكانت تحكى عن ولدها، وأمرأته الحكائيات، وهي تقعد في الدكان، وتضحك، فيلمع الذهب في فمها..

الشـء الجـميل

الرجل ككل رجل في بلدنا أحب، والرجل لم يهتم، وإنما حبه تحقق في عصفورين من عصانير الكثاريا الأصيلة، وفي قفص سلكي

تميم البقال بعد الضنى - أغتنى، وقعد في دكانه، والناس هم وحدهم يأتون إليه. يروح للمدينة المرة، ويعرف كيف يخرج من مغاربها كالشمرة، ويدخل البلدة بأعمال، وجهه كله يسقط عليه الرضى.

وابتلى بيتساً من طابقين، محف به أشجار التخيل، والمالحبو، والجروافة، التي لهااظل على الأرض، وشجر قل معطر غرسها في الأركان الأربعة حول البيت، وقال مع الأيام تعطى الأشجار من كل جهة ثمرة أو زهرة..

.. وأليس أمه هندية القصаш المقصد، واشتري لها زوجاً من الأحذية، ثم أخذها إلى الطبيب، الذي فتح لها فمها الواسع كالفراغ، فوجد الفكين قلصاً من كل الأسنان، وقيم أخرج الفلوس من جيبه، حتى الطبيب يركب لها طقمًا يصنع من الذهب المغالمص، وقال لها: اضحكى للناس يا أمي، فصارت هي تضحك لأقل سبب..

.. وقيم جاء بأحسن بنت في البلدة، ومن عائلة، ودخل عليها وجعلها امرأة. والبنت التي

جميل وضعهما، والأكل والمياه- أما وجهه فاسود. وأما بدنـه فتقـلت منه كل عـضـلة في دـورـ، بـعـدـها تـنـقـبـ عـضـلـةـ، فـعـصـانـيـهـ يـدـاعـبـ، وـيـقـرـونـ الأـصـابـعـ، ويـضـحـكـ هوـ.. هـذـاـ يـحـدـثـ، وـيـعـدـهاـ يـقـومـ منـ نـوـمـهـ، ويـصـحـوـ، فـمـجـلـدـةـ عـصـافـيرـهـ، وـمـتـيـبـسـةـ، يـجـدـهاـ هـامـدـةـ عـلـىـ أـرـضـيـةـ القـفـصـ السـلـكـيـ الجـمـيلـ.

يـحـدـثـ هـذـاـ لـلـرـجـلـ الـذـيـ مـنـ بـلـدـنـاـ، لـأـنـ

الـرـجـلـ آـمـنـ بـأـنـ النـهـارـ طـلـعـ، وـبـأـنـ الـعـوـارـ. كـلـ

الـدـنـيـاـ. كـلـ الدـنـيـاـ، وـلـأـبـدـ أـنـ يـعـتـصـمـ شـيـئـاـ

جيـلـاـ. بـهـ يـعـتـصـمـ منـ الدـنـيـاـ. الدـنـيـاـ يـهـربـ فـيـهاـ

كـلـاـ خـرـجـ، وـإـلـىـ شـقـتـهـ يـكـونـ الـجـمـالـ يـزـقـزـقـ،

وـيـرـفـرـفـ، وـبـرـاهـمـاـ يـتـسـافـدـانـ، وـبـعـدـ السـفـادـ

يـصـلـحـانـ، وـبـرـفـعـانـ الرـؤـوسـ، وـالـأـبـدـانـ إـلـىـ

أـعـلـىـ أـعـلـىـ، فـيـفـرـجـ، وـحـلـفـ أـنـ كـلـ أـفـراـخـهـاـ

سـوـفـ تـكـوـنـ لـهـمـ الـحـرـيـةـ يـقـعـ بـابـ القـفـصـ، وـإـلـىـ

الـهـوـاءـ يـقـولـ: اـنـطـلـقـواـ، فـائـتـ طـلـقاـ. فـبـرـوـغـ كـلـ

فـرـخـ كـنـارـيـ إـلـىـ الـفـضـاءـ، الـذـيـ لـاـ يـحـدـهـ حدـ.

الـرـجـلـ فـيـ مـاـ الـبـحـيـرـةـ يـغـطـسـ فـيـهـ لـهـ

وـرـكـيـهـ، وـعـسـكـ السـلـكـ بـيـدـهـ، وـبـرـمـيـهـ عـلـىـ

الـبـرـ، وـسـمـكـ شـكـتـهـ عـظـمـ ظـهـرـهـ فـيـ كـفـهـ،

فـطـرـجـ بـهـاـ، وـهـيـ السـمـكـ عـاقـفـتـ، وـعـافـرـتـ،

وـالـرـجـلـ لـمـ يـكـنـ يـرـيدـ أـنـ يـفـعـلـ.. فـعـلـ. وـقـفـ

فـيـ مـاـ. يـشـرـفـ كـيـفـ هـيـ هـذـهـ الـمـخـلـوـعـةـ

الـعـقـلـ، تـخـبـطـ الـأـرـضـ بـذـيلـهـاـ، وـلـافـانـةـ،

وـلـاقـانـةـ، لـأـنـ السـبـاخـ دـخـلـ خـيـاشـيـمـهـاـ، وـهـوـ لـمـ

يـكـنـ لـيـفـعـلـ، فـعـلـ، وـالـخـرـ اـرـتـعـدـ وـالـكـلـامـ مـنـ

فـمـةـ خـرـجـ: آـآـهـ!.. لـوـ كـانـتـ مـعـيـ؟ آـهـ لـوـ..

آـآـهـ!.. مـسـعـيـ.. كـانـتـ. عـنـدـ هـذـاـ إـلـىـ

الـبـرـسـمـيـ، وـالـمـاـ، ظـلـلـ يـنـحـسـرـ عـنـ بـدـنـهـ،

وـيـنـحـسـرـ، حـتـىـ إـلـىـ الـأـحـرـاشـ طـلـعـ. عـارـ.

يـاصـالـحـ.. يـاصـالـحـةـ وـبـيـوـتـ الـبـلـدـ هـنـاكـ.

الـطـرـيقـ إـلـيـهـاـ عـبـرـ غـيـطـانـ، وـجـسـوـرـ. عـقـبـ

صـلـاـةـ الـجـمـعـةـ، وـأـمـامـ عـتـبةـ الـجـامـعـ صـرـخـ: أـنـاـ

مـعـلـولـ، وـعـلـىـ لـادـوـاـ. وـالـنـاسـ تـلـكـاتـ، تـأـمـلـواـ

الـرـجـلـ، وـالـأـبـيـةـ، وـالـتـرـعـةـ. التـغـيـلـ الـأـشـجـارـ،

وـالـسـمـاءـ عـالـيـةـ، فـيـهـاـ سـحـابـ يـنـكـ عـنـ بـعـضـهـ،

وـيـجـرـىـ بـأـشـكـالـ، وـأـشـكـالـ مـجـرـىـ. فـيـ الـبـيـتـ

يـاصـالـحـ قـالـتـ: يـاـ أـبـنـ النـاسـ. الـدـنـيـاـ.. وـهـوـ شـخـطـ

فـيـهـاـ: كـلـ سـاعـةـ تـقـولـيـ أـنـتـ لـسـانـ. يـكـنـ لـاـ..

ارـلـتـفـتـ فـيـ يـوـمـهـ الشـانـيـ، وـالـذـيـ بـعـدـ

الـشـانـ. فـيـ كـلـ مـرـةـ تـكـوـنـ مـرـةـ، يـرـىـ القـفـصـ

الـسـلـكـ الـجـمـيلـ لـيـسـ فـيـهـ إـلـاـ فـرـاغـ كـالـضـمـيرـ..

يـعـذـبـ الرـجـلـ الـذـيـ مـنـ بـلـدـنـاـ. وـالـصـحـيـفـةـ

لـاـيـقـرـأـ، وـالـرـادـيوـ لـاـيـسـعـ، وـيـعـصـفـورـينـ أـخـرـينـ

يـحـضـرـ، وـهـوـ كـاـنـهـ يـزـوـدـ، رـغـمـ أـنـ جـذـلـانـ يـغـنـيـ:

يـاـعـصـافـيرـيـ يـاـعـصـافـيرـيـ. أـرـيـكـ أـرـيـكـ..

وـشـتـمـ نـفـسـهـ، لـأـنـ يـرـيدـ الـآنـ الشـعـرـ، فـلـاـ الشـعـرـ

يـطـاـوـعـ وـيـأـتـيـ، وـاـنـتـسـبـهـ أـنـ الدـنـيـاـ أـخـذـتـهـ،

فـدـهـتـهـ، وـلـطـمـتـهـ، وـهـوـ رـاحـ إـلـيـهـاـ، وـكـلـ رـجـلـ

مـنـ بـلـدـنـاـ هـوـنـ عـلـىـ نـفـسـهـ، وـتـحـسـلـ، وـأـعـطـ

عـصـافـيرـ، الـكـارـيـاـ الـجـمـيـلـ الـاـهـتـمـامـ، وـلـكـهـ

اـرـتـعـدـ، وـشـعـرـ أـنـ لـأـبـدـ يـجـرـىـ إـلـىـ الـحـمـامـ، يـنـكـ

حـضـرـ، الـكـنـارـيـاـ الـكـنـارـيـاـ. الـدـنـيـاـ. عـلـىـ

أـرـضـيـةـ القـفـصـ السـلـكـيـ الجـمـيلـ، رـفـعـتـ أـرـجـلـهـاـ

يأخذ البدن يتعود. والبال يرتاح للمكان. بلبس ما يلمس، يغطى عريه، والحرير. فزع لما رفع وجهه، وخشته بلسانها، وتراجع، وهو رأى لونها أخضر، فلما أمسك بذيلها الطويل صارت حمراً لحظة، وتقى لون الجلد إلى الرمادي، والحرير طيبة، هي تردد أن يتذكرها حالها، وهو الرجل قال لنفسه بصوت عالٍ: تخض نفسها بالوانها.. أشاع بيده، وقال: لا. هي صريحة. عند الفحص تلونت، وفي الخطر تلونت، والهدوء تلونت.. مكشوفة. لا تختفي مثل الداء.. أروف. سيدنا أيوب عاش وحمد. آاهـ. امرأته الأصيلة كانت تزوره. أنا تركت الدنيا بناسها.. مني عيني أكون وحدي. وحدي. وحدي. تنط الفشران حوله، وصرصار الليل الأسود، الذي لا يسكن عن الصغير. يصرر الرجل رفع وجهه مرة لفوق.. فضاً، ينقلب إلى فضاً، ومحروم تبرق، ومحروم تهـتـ. صغيرة، وكبيرة، وأكبر، والتمل يزحف.. أنواع.. يطن حبلـ، وقرآن، ونوع منه عضـ، وهرش، والطيور تصوتـ، وتكلـ، وتغنىـ، والعيون تخون صاحبـها؛ أعطـ ظهرـ للبلـدةـ. هنا أعيشـ. واسـعـ الصدرـ. راحتـ عيونـهـ تنظرـ إلىـ هناكـ. هناكـ البيـوتـ. عـضـ علىـ لـسانـهـ، وصـرـخـ. مدـ إـصـبعـهـ، وأـخـرـجـهاـ منـ فـمـهـ، وجـدـ عليهـ نـقـطةـ دـمـ، دـمـعـ، وـدـهـشـ، لأنـ الـفـكـرـ جـاءـ، منـ يـوـمـ آنـ هـجـرـاـ إـسـتـغـربـ.. بـنـ آـدـمـ واحدـ لمـ يـحـضـرـ.. يـتـفـرجـ حتـىـ !! يـقـعـدـ بـيـنـ النـاسـ يـعـكـيـ: آـنـ رـأـيـتـ، وـرـأـيـتـ، وـهـوـ الـفـرـدـ فـيـ الـمـكـانـ.. بـنـ آـدـمـ وـاـحـدـ يـاتـيـ !! صـاحـ: خـلـعـونـيـ. هـبـطـ رـأـسـ الشـيـيـنـ كـتـفـيـهـ ساعـهـ، وـوـقـفـ، رـفـعـ هـامـشـهـ، وـالـآنـ هـوـ يـواـجـهـ الـبـلـدـةـ، زـعـقـ، زـعـقـ، وـعـودـهـ اـنـتـفـضـ.. وـرـقـةـ تـدوـخـهاـ فـجـاءـ هـبـهـ رـيـحـ.

يمـلـ لاـ. عنـ الدـنـيـاـ يـشـتـغلـ فـيـ الـمـنـكـ. الدـنـيـاـ مـنـ التـقـيـرـ إـلـىـ أـكـبـرـ كـبـيرـ. هـىـ كـمـاـ هـىـ خـلـقـ. زـعـقـ: تـقـولـيـنـ. وـهـىـ طـلـتـ عـلـيـهـ بـيـنـ النـاسـ مـنـ فـرـقـ عـتـبةـ الـجـامـعـ، وـهـوـ بـلـعـ مـنـ الـزـاجـ قـطـعـةـ مـشـرـوـخـةـ، تـلـوـتـ بـهـاـ مـصـارـبـهـ. صـاحـ فـيـهـاـ: إـنـزـلـ. تـعـالـىـ مـعـىـ. وـالـنـاسـ ضـحـكـوـاـ عـلـيـهـمـاـ، قـالـوـاـ: نـافـشـ عـفـرـيـتـهـ. اـتـرـكـوهـ. يـرـقـىـ عـلـىـ الـحـشـائـشـ، وـيـصـمـعـ قـرـيـفتـيـنـ. يـسـتـقـرـ عـلـىـ بـطـنـهـ، وـالـكـوـنـ هـوـ فـيـهـ، يـنـفـسـعـ حتـىـ الـأـفـقـ يـمـيلـ، يـعـطـيـهـ أـصـواتـهـ، يـسـدـ الـأـذـنـ، يـنـسـرـبـ نـفـسـ مـعـ صـفـارـهـ النـسـوسـ مـنـ الـأـحـرـاشـ إـلـىـ سـعـاـيـةـ فـيـهـ شـمـسـ، وـرـأـيـ قـطـاـ. وـقـطـةـ بـرـيـةـ، يـتـشـمـانـ بـعـضـهـمـاـ فـيـ مـوـسـمـهـمـاـ.. وـالـرـجـلـ قـبـضـ عـلـىـ غـابـةـ، وـاغـتـاظـ، فـهـوـ اـغـتـاظـ، وـشـتـمـ.. لـاـ يـعـرـفـ أـىـ شـيـ «ـيـشـتـمـ»، إـلـاـ هـوـ شـتـمـ، وـالـقـطـ قـفـزـ، يـهـرـ. ثـمـ صـرـخـ بـلـيـنـ، وـالـأـنـشـ إـرـتـكـزـ عـلـىـ الـأـرـضـ، لـاـ يـخـرـجـ مـنـهـاـ أـىـ صـوتـ فـيـ الـلـيـدـ، ثـمـ بـعـدـهـ جـاـوـيـتـ الـذـكـرـ. تـصـرـخـ الرـجـلـ لـمـ يـصـطـبـرـ، انـكـسـرـتـ الـغـابـةـ فـيـ قـبـضـتـهـ، فـاخـتـرـقـ الـأـحـرـاشـ، وـالـقـطـ وـالـقـطـةـ لـمـ تـنـفـصـلـ الـأـبـدـانـ.. زـحـفـ الـأـنـشـ بـحـلـمـهـاـ، وـغـابـاتـ.. يـاـ اـمـرـأـ اـفـهـمـيـ. الدـنـيـاـ هـذـهـ أـرـمـيـهـاـ خـلـقـ. الـبـلـدـ طـالـقـ. وـالـنـاسـ قـالـوـاـ لـمـ سـمـعـواـ: يـاـ اـبـنـ النـاسـ. النـاسـ بـالـنـاسـ. وـالـرـجـلـ زـعـقـ: أـعـيـشـ بـرـةـ الـبـلـدـ.. قـالـ: تـعـالـىـ مـعـىـ يـاصـالـحـةـ. وـهـىـ قـالـتـ: لـاـ. وـمـشـتـ إـلـىـ بـيـتهاـ، وـهـوـ مـشـ رـأـسـ بـيـنـ كـتـفـيـهـ، وـعـندـ الـأـرـضـ الـمـشـاعـ، تـبـعـدـ الـأـلـفـ وـالـأـلـفـ مـسـتـرـاـ عـنـ الـبـلـدـ، وـأـمـامـهـ الـبـحـيـرـةـ، وـوـسـطـ هـذـهـ الـأـحـرـاشـ إـلـىـ بـعـدـ بـعـدـ عـنـ الـبـيـوـتـ وـالـنـاسـ، وـالـدـنـيـاـ، حـشـ الـقـابـ، وـخـلـطـ الـطـيـنـ، وـأـقـامـ الـحـوـانـطـ. قـالـ: هـذـاـ أـكـوـنـ. الـبـحـيـرـةـ وـالـسـمـكـ. أـمـسـطـادـ. أـكـلـ. وـإـذـ النـومـ حـانـ يـتـقـلـبـ. قـالـ هـوـ يـوـمـ وـالـشـانـيـ

خيال من وحي الأحوال سمدوخ السجيني

كلابه المدرية- حين كان مستلقيا وزوجته فى الشرفة الخشبية نصف عاريين مستمتعين بشمس الصباح الدافئة.

ب بينما لا يكتفى الشيرير القوى حين فاجأهم
بعد حديقة منزله بأن عقلهم من أرجلهم وراح على
عشب الحديقة الطري يضاجع زوجته أمان
أعينيهن المقلوبة فكان أن منذ الهوان أحبابهم
الصوبيه - وأفقدتهم حتى الرغبة في التخاطب
بالإشارات لعمر طويل.

أمور من واقع الحال تشبه الخيال

لم يكن لدى أدنى فكرة مسبقة عنها-
فقط رأيتها مرة ت שאجر الهوا - ومرة رأيتها
تشط شعرها الرمادي المبلول حتى كاد يتلخص
برأسها .

بذا الوجه نضراً، وجدع الشجرة العتيقة
الورقة متكاً جيداً للجسد - وبذا المكان

كان الطيبان المتزوجان قد اشترىا منزلين
فى صاحبة البلدة.. وفى الناحية الأخرى منها
كان الشيريان المتزوجان قد اشترىا أيضاً
منزلين.

أشاع الماجنون من شباب البلدة أنهم
شاهدوا - عبر فرجات النوافذ - زوجة الطبيب
الأول وهي عارية فما كان منه إلا أن جاء
بالبنائين ليسدوا له كل المنافذ بياحكام.
وكما أن مات مختنقًا بالداخل هو وزوجته
التي، ما زلت لفظه عارية فقط.

وأشاعوا مشاهدتهم عبر شرقي السقف
لللطيب الثاني وهو يضاجع زوجته فكان أن
قتلها إذ لافارق لديه بين أن يراها الآخرون
عارية وبين مضاجعتهم الفعلية لها.. وبعدما
بكاها - بحث عن شرقي السقف اللعينة كي
يسهلها فلم يجد لستقه أي شفوق.

أما بالقرب من منزل الشير الضعيف فقد
shorelوا وهم يركضون كالجرذان المذعورة أمام

عينيها عن وجهي - في صمت سونا - في صمت
لزمن حجرتها.

كان الطبيب البشوش قد اتهم مرتين
كاماً لينزع عنها مخلقاً لم يكمل.
هاريا رحت أعيث بشعارات الموقد - بقيت

أقرب ألسنة اللهيب التصاعدة طويلاً دوغاً
تفكير في شيءٍ - محمد أشعلت أربع سجائر
 وأنهيتها وأنا أقرب النار - ترددت في فتح
الصنوبر.. ترددت في البحث عن علبة البن..
وأيضاً دون أن أفكّر في شيءٍ - محمد امتدت
يدى للتقط من على المائدة (بصلتين) كانتا
قد التقى في مكانهما من وقت طويل حتى
تفجرتا بالحياة.. ثمة أوزان لامعة راحت تشق
الهواء، كخاجر لينة.. بدت لي وكأنما ألسنة قد
أخرجت في وجهي معلنة وبشكل سافر أن
الرؤوس المجتثة يمكنها إعادة خلق.

نفسها فكرت وأناأشعل سigarتي
الخامسة في وضعهما باناء زجاجي ملوء بماه
لأساعدهما على نمو أسرع.
ولكن حين عاودني وجه الطبيب البشوش
ووجدتني أحملهما برفق شديد وفي كيس
القامامة الأسود كانتا قد استقرتا.

بعشاقه.. بختار سياراته.. وفوضاه ملكاً
خالصالها - وإلى جوارها كان هنالك دائماً
صندوقها الرمزي فقط كان ينفي عنها صفة
التسول.. ولم يكن يعطي أي إنطباع بأنها
بانعة.

وكان أن جاء قصار القامة فانتزعوا الشجرة
وسيجرو المكان بزخرفة من حديد مفرغين منها
بنية من الصدف توج في المسار بالنساء
الفاخرات والصخب (وعلى أصلعه الرسمية
قيل بأن الوطن قد اعتمد الآن حضارياً!!).

... وتتأثر حول السور رجال التشريفات -
بشباب بيضاء وشرائط صفراء وحمراً .. ومحاط
كل منهم بالأسمنت الكافي لوقايته ضد فصول
العام المتعاقبة إلى ماشاء الله وبشكل عفوي
جداً - وقعت عيناي الآن على شعر مبلول
ومশط بعنابة.. أستند ظهرى إلى القاعدة
الاستئنية للسور ويجرأة مدت ساقيها في وجه
العربات وحين أخرجت لسانها تأكدت تماماً أنها
لم تكون تقصدني وأيضاً عندما علت بصقتها
في الهواء..

وهي حين حركت أصابع يدها بوقاحة لم
تكن تقصد أي شيءٍ على الإطلاق.

إجهاض

على بلاط الأرضية كان قد انتهتى من فرد
خربيطة الوطن العربي الكبير للقوادة.. وفي
منتصفها كان قد انتهى من وضع كرسي الحمام
بأرجله العالية وقادته المستديرة الملساء
والمشوية من المتصرف على شكل هلال.

ولما كانت الحجرة خانقة ولما كان مصرًا
ويلاسبيب واضح على ترك نافذتها الوحيدة
موصدة.. فقد راح بعد أن استقر جالساً
يتخلص تدريجياً من ثيابه ويطروه بها في
الهواء، كان يضحك حين تختار قطعة الشباب
مكاناً مناسباً لسقوطها وضحك حين وجده
سروراً يصنع فوق الخريطة حرقاً لاتيناً كان قد

حركت الإصبعين الكباريين بقدمى إلى
الخلف بأكبر قدر من الجهد - أحسست بالألم
يفادر جسدي ويتجمع في نقطتين داخل
عقلتى الإصبعين.

حاولت جاهداً جعل باطن القدم اليسرى
يراجه باطن القدم اليسرى وجدتها وبشكل
عدوانى يتركان بينهما فراغاً يشبه الرحم...
إنفتح الباب المؤصل وأندفعت إحدى المرضات
تطالبني بالتشيش.

أسرعت أخرى.. قدمى التعبتين داخل
حنائى الأسود السميك - إنسحب الخدر
تدريجياً عن سيدتي الملقاة - راحت تبعد

رئيسة القسم بالتهريج وأتهمتها بالسطحية.. راحت تصنفني بالأشمث الذي تبلو عليه علامات الجنون ووصفتها بأن لها شعراً ناعماً تحرركه حتى الربيع اللينه.. فكان أن هدأت واقتربت مثلثي من النافذة الملاي بالريحان

قالت: تحضرن فتاهاف في قارب بالنهار بلا أدنى خجل

قلت: ورد النيل كثيف كراسة

قالت: الأتوبيس النهري يحوم حول القارب بكرابية مقصودة

قلت: لم يسبق لي مشاهدة عاشقين يصرخان في رعب قبل الآن لا أعرف إن كان حوض الريحان قد طار من على حافة النافذة إلى الشارع من تلقائه نفسه أم أن قضيتي قد تدخلت فأوقعته على مقربة من طابور الجندي..

دهشت حين رفعت رأساً ثقيلاً من على مكتبي فرأيت بشكل غاثم غرباء لا أعرفهم يرتفعون بقايا الريحان من على حافة النافذة.. وقبل أن أفكر في النهوض جائني صوتها اللاذع يسأل عما إذا كنت قد حللت منذ دقائق

بأن الحجرة قد إمتلأت فجأة برجال الآمن؟

وقبيل أن تدبها برأة التجميل المستديرة كنت قد تأكيدت تماماً من أن إصابات وجهي أكثر من حقيقة...



رأء مصنوعاً بأصابع النسوة الكويتيات في شوارع القاهرة..

غطى تمسيحة ثلاثة أيام وجه ليبيما تقريباً.. أما ثيابه الداخلية فقد اختارت أماكنها بدقة مدهشة.

أحس بمرارة تنزلق من حلقة إلى طرف اللسان.. كورها... دفع بها في الهواء فتثارت على الماء الطاط المواجه كريات بترولية تغليق القوا.

أما عن الخبر المعقود والمعلق فوق رأسه قاماً بمنتصف الحجرة.. فقد حاول جاهداً حتى أهلكه التعب.. أن يتذكر سبباً واحداً جعله يعلق الحبل هكذا.

المصابون نوماً

سألتني رئيسة القسم إن كنت أرتدي هناً ضيقاً؟ أفهمتها أن ما يقدمني محض إصابة حقيقة فوجئت بوجودها حين إستيقظت من نومي في الصباح.

فكان أن نظرت رئيسة القسم لوجهها بارتياح رغم يقيني من انتظارها لتفاصليل أكثر.. ورغم يقيني من أنه يقدرها أن تظل ليومين كاملين قطر رأسى بحدث لا ينقطع عن كل إصابات النوم التي حدثت في محيط أسرتها.

وجدتني باقتعال شديد ألمية ناحية النافذة الملاي بالريحان مدعياً أنه ثمة جلبة.. وكان أن رأيت طابور جند طويل ونبيلاً هادماً وظهيرة تلهب الأدمغة.. وتأكد لي أن مررر سوك الرئيس من تحت النافذة سيكلفني خمسة جنيهات هي قيمة ما يخصني من الريحان.

إنبهت لسؤال رئيسة القسم لي عما إذا كنت سأكتب للمهرجان التجريبي؟

- أتفنى لو أكتب عن قدم تصاب بآصالات حقيقة بينما الشخص قابع في سريره - ليس قريراً قاماً - وإن كان يفطر في شخير بتهمني

قصة
—
قصص قصيرة

محمود سليمان

الأرض مجزأة، ابتسم.

الاستفادة

انگلیز

عندما أجهشت الأم - في المساء - باكية،
ارتعى في أحضانها، سألهَا:

قال الطبيب: متى؟

قال الآب: منذ شهور.

ـ وهـنـا الـوـرـمـ؟

٦٣١

قالت الأمّة: ملذاً أصلحته؟

قال الطبيب: ربنا يسٰر، هو وحده صاحب
المحنات.

١٢٣

الله رب كل كلام نافذ بالله رب كل كلام نافذ

سازمان اسناد

أجابته: كان لك أخ يكبرك بسنوات، كان فارع الطول وكان رجلاً، قتله أتياً هنا.
وأشارت إلى الصورة في أولى صفحات جريدة الصان

حين انطلق أول شعاع من الشمس، طلب من أبيه العميدية، سار في الشوارع وأجسا، والأطفال حوله يضحكون ويلعبون. الجده إلى يابع اللعب، اشتري مسلساً كبيراً، ثم عاد إلى المنزل، صعد السلام بسرعة، أستد الصورة إلى

مفارقة

- ١- في الجامضة كنت أراها: زهرة نبتت وسط الأشواك، فكان القلب يرفرف.
- ٢- في الطريق رأيتها، كانت بطنها تبرز أمامها، ويداها تدفعان عريبة صغيرة يسكنها طفل.

مكاشفة

يقوم من النوم، ويفرك عينيه، ويسائل نفسه عن الوقت واليوم، وتحبب الورقة الأخيرة المثبتة في الحائط: أن ديسمبر يلقط انفاسة الآخرة، ويخرج بعض أوراق كان يكتبها كل يوم قبل نومه، ويتصفحها جيداً، وعندما ينتهي يخرج للشارع السعيد بالعام الجديد، ويسائل نفسه وربه كثيراً ولا يضرب كفاه بكاف ثم ينحدر يساراً متوجه نحو النهر.

شوق

بينما كانت يداهما المتعانقتان يدا واحدة تروح وتحبّ في الهوا، وعيناهما تبعثان فيما وضع بأناقة خلف الواجهات الزجاجية، لمحة على طرف الرصيف قابعاً. بسرعة فض أصابعه من أصابعها، انزوى ناحيته داساً في الكف المبوسط شيئاً، وقبل أن تعاود اليدين العناق، داهمه صوت الدعا، الخارج من الوجه المختبأ. جاهد في السير كالأسن، لكن الصوت ظل يتردد في أذنيه. فخططا خطوتين للأمام بسرعة، ثم مثلها للخلف، وهو لا يدرك:

هل يعود يكشف الوجه المخبأ؟ أم يهرب
أولاً إلى المنزل، يتأكد من وجوده هناك؟

كل صباح كان يستيقظ مع أشعة الشمس، يواظب شقيقته، يخرجان يلهمان أمام المنزل.

استيقظت شقيقته، كانت معظم أشعة الشمس تخفي روا، غيمة كبيرة، وكان مازال نائماً.

حاولت ايقاظه، لم يرد عليها. غلبها الناس فنظرت إلى النافذة واستقلت بجواره حتى تطل كل أشعة الشمس.

تساؤل

حين كنت خارجاً من العمل، اصطدمت عيني بأمي. تسير مستندة على عصا خشبية، تجاهد لرؤيا الأشياء، أمسكت بيدها مصافحاً، لما دققت النظر عرفتني. سألتها عن حالها، وعن أبي القابع هناك، أخبرتني أنه مريض منذ أيام بعيدة - ك أيام غيابي عنها، وبكت

رمقتها من المخلف، كانت ترتدي جلباباً أذكر أن لونه كان أبيض، تتنعل حذاه بلاستيكياً ممزقاً.

زمان عندما أصابني المرض، كان أبي يعمل فترتين، يقتصر من هنا وذاك لشمن النواه والطبيب، وكانت أمي لا يفصح لها جفن، وكانت توانا إلى الكبير علىنى أمتلك تقوداً وبيتاً لأسعدهما.

سرت في الشوارع تحسوطى العمارات الشاهقات والسيارات الفاخرات والسؤال القديم يلح على:

هل السرقة حرام؟

انكحاء

صلع، بجوار السرير عند ذراع الولد اليمنى
منضلة خشبية، وضع عليها جهاز تسجيل
ينطق بأغنية وموسيقى وكومة من الشرائط
بجوار الجهاز. وكان الولد يسافر بعينيه
المفتوحتين جداً في اللامشي عبر النافذة التي
ينزاح ستارها فيستبين الولد الليل والسماء
وقرصاً كاملاً الاستدارة والاضاءة وكان الولد
يهرأ رأسه مع الأغنية هزة لاتقاد تبيّن، وأصبح
من المؤكد أن أصابعه هي التي تشاكس أزرار
الجهاز من وقت لآخر فتتكرر بعض المقاطع دون
غيرها، ثم تعود الأصابع فتشتبك خلف الرأس
المستند إلى وسادة ثنيت لتصير من طبقتين.
وصارت نظرات الولد تتوزع بين السقف مرة
والليل والسماء، والقرص الكامل الاستدارة
والاضاءة مرة أخرى، وخلال تكرار بعض
المقاطع، كان يمكن للناظر إلى وجه الولد جيداً
أن يتبعين مجردين ضيقين يتبعان من العينين
إلى الخدين فالوسادة، ويسلكهما خط
«هزيل» من الماء الدافئ المائع.

عجب أمره الولد القصير النحيل ، تراوده
النساء والبنات عن أنفسهن في الشوارع حين
يجوبيها، فيحمر وجهه كبنت السادسة عشر
ويزداد اختباوه في الملابس. وفي آخر الليل
حين يختلي بنفسه في حجرة منزلهم الغريبة
ويغلق مزلاج الباب دراماً :
يستدعينهن واحدة فواحدة، ويجردهن من
ملابسهن ويفعل بهن مايشاء ، حتى ليختيل
اليه أن خدوذهن هن التي تستعمل احرماها ، ثم
يحزن كثيراً ، كثيراً ، قبل أن ينام.

مشهد

كانت نسمات الليل تفازل ستار النافذة
المفتوحة فيتماوج كعمود المرأة اللين أمام عيني
الولد الذي يرقد الآن على سرير لا يتسع لغرفة ،
ويصنع مع كنبتين بنفس الحجرة مريعاً ناقصاً

شعر ثنائية الشذا واللظى

محمد محمد الشهاوى

١ - المعارض

وأغنى:

إنما يشغل مثلثي
وردة الروح وموال اليقين
وشذا قد خاتمه لى قوارير التجلى
وفبيوضات بها تبصر سر السرعينى

أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنونى

وأغنى:

هكذا تأخذنى الأفلاك منى
لرؤى (تسرج لي الأفق براقا يصطفينى
ومقد الريح لي دريا إلى كل الجهات) ..

فإذابى والمدى ملك يمبنى
ونواوير السنما تفتح لي بوابة الألوان:

لونا بعد لون

أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنونى

وأغنى:

أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنونى
وأغنى

إن لى في الحلم دارا تحترىنى
وطيفوا تستبىنى

ومدى يشتقه قلب المفى

أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنونى
وأغنى:

ضفت ذرعا بوجود ضاق عنى
وخواه حائل بينى وبينى

فدعونى

مبعرا في لج فنى
 فهو كونى

أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنونى

ومجانيق اللطى العاصف بي
فى مهاوى اللهب
وجواحيم الغضب
وسراديب العذاب المستكئنُ
أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنوبي
وأغنى ا

٢- بكانية الغابة واللهيب

أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنوبي
وأغنى أغنيات النار والدموع الكظيم:
ما يعانيه الغضى / الجسم الهشيم
فى يدي كير الجحيم
رقصة المذبوب قليها النهاية
أم هو الصحو الأليم؟...
حدثيني ياهمور
وتتكلم أيها الوقت / النهاية
أنتى الغارق فى لجى وسواسى ونارى
أنترى - وعلى كل جدار -
صور الأندرس / المجرى / الفجيعة
وهي تهوى - فى غباء مستحيل - تحت
أقدام الضوارى والخدعية!
حدثيني ياهمور
وتتكلم أيها الوقت النهاية
ما الذى ينتظر الجسم الرميم؟...
ما الذى يقدر أن ينحبسنه
وهو فى كل دهاليز شرايينى يقيم؟
ثم من يتحمل عنى عبء روحي
المجامحة:
الأسى البركان ... والشهد الحرائق
الهوى الأنقام ... والعشق الصواعق
أجنوني؟
أم ظنونى؟

ها أنا فوق ساط الريح أجتاز الهبولي
وأمامي كل أمر يت شيئا
إانى الشاعر قد صارتنيا ورسلا
ولعبيه تبدى الغيب نورا يطلأ
لحظة تجمع أشتات القرون
وترينى كل ما كان وما سوف يكون
وأنا أفنى اندهاشا لانهائي العيون
مسلسل للمطلق الحالص أوتاري وحننى
أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنوبي
وأغنى:
ها هنا أخلع عنى
قيد سجنى
وليلي الطعينة
وكلالبي اللعينة
وخامي، وعيا ماتى..
وابنى:
وطنا لا يغدو أمثلة بين البرايا
ها هنا أرض _____ وعن القلب
الكوابيس/الزوايا
والكواليس/التكايا
ويلادا آدها النوم الطويل
ها هنا أكشف عن أسباب حزنى
أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنوبي
وأغنى:
أيها المرقى الجميل
لاتعدنى
لدياري..
لطواحين انحدارى واندحارى واحتضارى
انتهارى
وسكاكن انشطارى وانكسارى وانهيارى
واندثارى
وبراكين افجعاري

أم شجوني
 أم حروفى السابعة
 - حداً وصقرها جارحة -
 فى دمى / تطلب رأسي كلما قارب
 طيف النوم أن يبدى لى
 وجهه الهازب مني؟
 أم شظايا خجلى
 من زمانى الطلل
 وانتكاسات تعيد النار للجسم الذى
 يقى
 على برميل نفط (ولدته أمه/ الأرض:
 سلاما
 ووناما
 فجعلناه:
 انقساما وانتقاما
 وانهزاما
 ومطاييا نزوات فاضحة
 وتحنن وتدنى !)
 أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنوبي
 وأغنى



المكانى والغوانى والأغانى والمبانى
 والأواتى
 والنفاس!
 أيها الخلق/البسوس/الفتنة/ الغبراء /
 داحس
 أي ضيق يعترينى؟ ...
 أي هم ..
 كلما أبصرت أنا لم نعد
 غير غثاء وزيد
 وقدى فى كل عين - !

إن قومى
 فتية الكهف... فمن يرقظ قومى
 من سبات الأيدى...
 أيها القات الذى اغتال غدى
 بعدما أخلى على أمسى ويومى
 إليها النفط / السقوط /
 المتأه / الأخطبوط /
 الفشاوات / الغوايات / الهلاؤس /
 إليها الناس / الطيالس
 والطنافس

أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنوني
 وأغنى ا
 أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنوني
 وأغنى أغنيات النار يأسا وارتيابا:
 ليست الأرض ترابا
 وشعابا وهضابا
 وطعاما وشرابا
 تلك أرض البهم يا «هُنَّ بَنْ بَنِي»
 إما الأرض لدى:
 كلمة التاريخ عنا/
 هل حفظنا؟..
 هل أخضنا؟ أم أصنعنا كل شيء؟!
 هل وعيينا أنه العار علينا ذلك العيش
 الغبي؟....
 «بنو الأحرم» لا يألون صمتا وخشوعا
 وخنوعا وخصوصا
 والغريب الأجنبي
 يستجاث النار / يذكى لهب الفتنة في
 خبث وضفنا

 آه يأشعرى القديم
 عندما أطلقت أجراس القواهى
 أخرج الكون لسانة
 وقطى فى سير العجب حتى فاجأته
 الريح فى يوم عصيبة
 (قلما تفجانا ريح المهايات الأخيرة
 قلت للجدران:
 ياجدران لا يغيروك زيت
 وطلاء،
 درسوم

فالنجوم...
 تنذر الأرض بشيطان الفجامة)
 آه يأشعرى القديم
 لم تكن غير نبى فى زمان أرهق الكون
 وثوقا
 بنفسه «اللات»، و«العزى»، و«ود»،
 و«يعقا»
 (كنت لا أبغى جزا، أو شكورا يابلادى
 عندما كنت أنادى:
 أنها التاريخ عمد
 جسد الريح.....، ووحد
 شعث الروح.....، وجدد
 دورة الميلاد، واصدع بالطلع:
 ألقا يهوى السطرون
 قدرا يأتى الرجوع
 وتغلغل فى الخلايا....
 والخلفايا...
 والروايا....
 والأقصى والتراجع
 وانسرب فى كل واد:
 غيمة...
 سحرا..
 أريحا لا يهدى....
 رجفة تخترق النسخ وترقى
 سلم الأمشاج حتى تلاقى
 (والفروع)
 آه يأشعرى القديم
 كم رضينا أن لم يرجع
 راضين اللقمة/ الزيف ولم نعبأ بغير
 أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنوني
 وأغنى ا
 أعلن الآن على الأشهاد ميشاق جنوني
 وأغنى أغنيات النار والموت المشاع:

شاعر يسكن ناسه
 منذ كان
 دار قلبه
 وبعنى - وهو يبكي -
 مهدياً لل孽ون ماسة
 خلتتها كف حيده
 لم يكن يرجو من الدهر الجبان:
 ثروة...
 تاجاً..
 رئاسة
 إنما يبني فؤاداً عربياً
 لا يغشيه البلها

طلب النفط علينا
من ثنيات الصراع
وجب الحزن علينا
مادعا للهم داع
أيتها الناس الصحابي
والدجى عات القناع
إنه الموت تبدى
جيشه الضخم الذراع
يعذر العاشق إما
قد مضى دون وداع
فالتي كانت هواه
أسلمته للأفاعي!

ياتواريخ القبيلة
لم يعد شيئاً هنا للحب أهلاً
مرحباً ب الساعة الصفر وأهلاً
هكذا كدت أقول
هادماً معبد حبي يا «دليلة»
.....
.....

ياتاريخ الخيانة
لم يعد بيمني وبيني من سلام
خالط النور بعيني الظلام
وأجتوى شكري يقيني
فأقطعى متن وتيبي
وارحmine يارجاما

غل بعض غل بعض عشا
هذه مأساة قومي ودياري
آه يا مأساة قومي ودياري
«لو بغير الماء حلقى شرق
كنت كالغصان.. بالماء اعتصارى»

.....
ياليالي الدوامى
ذلك الشرق الجريح
سيفي المسك به
فى قيامى.....
ومنامى.....
كيف لي لا أبوح
بانهزامى

لو بغیر الماء حلقی شرق؟
دعنی وشباتی يا أتعجب العجب
فقد بغنى الفتى من شدة الرصب
وامدد يديك بحيل الجمر تشنقني
الموت بالنار مثل الموت بالعرب؟

یازمان‌الزلزلة
آه له:

شعر

من حكايات المغني

اسماعيل عقاب

وأنت كل الذى قد ضاع... يا وطنا
فى كل رابية جرحى الذى ينكا
حتماً أعود وأحلامى التى نهبت
والعمر يمضى سدى والموت لا يرجأ
وجهى إليك.. وسيغنى لابطاوله
خوف.... ومهري إذا ما كر لا يعبأ



جرد حسامك واستوثيق به... يدرأ
واهمز جوادك واستئنفره.. لا يهدأ
واشعل حروف الأمانى فى الخطبى لهبا
وانذر دماك لها تذكى ولا تطفأ
.....

قضيت عمراً وحلمي لا يفارقنى
بلوح لى مرفأاً... لو فاتنى مرفا
ولأزد مزننة بالأفق شارة
لو أنزلت غيشها فالأرض لاتظما
أنا المغني ومن إلاك يسمعنى
فللربابة لحن فى الهوى مرجأ
وليس غييرك وحى الذى أنسأ
وأنت مسطور إلهامى الذى أقرأ
وأنت أرضى التى أسمى لجنتها
وخطة اليك لو للمنتـهى أبداً

شعر قصیدتان

مدحت منیر

بينك وبين الصبح... سور
وبين السما والأرض سلك النور
وعصفور
بينط جبل الشنقة
وع الناصية الحصار
وع الناصية انصهار المزيلاه
في الشرنقة
وللناصية حدود الكون
أوائل غزو دخان السجائر في الرنة
وع الناصية انكسار
نزلت قلبى في السبت لبیاع الخضار
حطه على البعيد
أو حطه في كفه
والباقي في كفه
أو سببه زریعة
تبات
تطرح خضار

الدحاء
رفف غسيل الجيران على جينا
رأيات
لأوطان متنا
يغزل الأبيض في توب الشمس
ويتجمع القشطه على وش البنات
ويتغلق في عنفهم لبن
وينقطع القلب السكاثات

أنا اللي من خجل المشابك
لو رفع الهاوا الفستان
أنا اللي من طين المطر
شفت الخيال
بتتجهز الرمان على وش القمر

بيبني وبين الكدب... ليل

«دم الفرج»

حفر المطرع الخنادق بنادق حدا وخفافيش
والناس...
يتخدع بعضها بالصيف
الناس
يتشهي بعضها... وتتهو
فلاح
همس لأخوه
حددوا النجوم بالبنادق
خيبي القر في الدرس
بترمم العفاريت
على طرف البلد
معسكر لنجليز

بترمم العفاريت على طرف البلد
معسكر لنجليز
خلف الففير
على آخر رصاصه من نبات الحرب
واقى خيط
م السحاب للأرض بتراب المعizer
رادم
سباطات البلح

كان الأخير
آخر المشاهين من المرابيات
رایحين
على بلاد الفرج

ومن حريق لحريق
شتت العمارات لفوق
ويقطرد السكان من الشارع
نازل

من الدور الأخير
يامين يعين القلب من السقوط المز
من دنيا بتعيط على كتفى
بلت جببني
بالزيحان والمر

وأمر من حفر الكنان
عيون الغر
عصافور
مرتل سورة الغلة فصلالة الفجر
شاف المطر
ما بنتهيش



شعر

هلا هيل

حسن صابر

نفشت إبدي من تراب السما
فكبت طواحيني
ونقلتها على مركب المرايا
مرصوصة ع الجبل البيوت والناس
كان احتفال المطر صامت في ساعـة
الرداع

دورية الشمس والمراس بتغـير
كان الزمن ملفوف على برج من فضة
عيني بتلمح في البعـيد البعـيد
راجعة القرافـل من طريق الحرير
خيـوط بتتسلـل لرجلينا
وتشـدنا لـبحيرة
كانت بتختطف كل ليلة قمر
كانت تتطلع كل صـبح عروسة
بيـعـي المـطـر شـاـيل زـيـنتـها
وعـرـيـسـها تـايـهـ في طـرـيقـ الـحـرـير

* * *

منجم بيتسيل خلمني في المسا
وبلاد بتتسمر على ضفة الأنهار
وشجر مهاجر في غابات الصهل
وكنت ماشي في طريق الزغرب
من بوابات الطيف
بادخل مدن

حاوي طبيب تاجر
ما كانش يالمنى

غير الحمام لما ينكرنى
ولا كانش يفرحنى

غير افتتاح الشيش فى آخر الزقاق
الأرض دائرة فى الفضا المحروم

متكلفتة ف هلاهيل

وانا كنت شايلم الغلال والكروم
سبق النجوم والليل ورقص الريح

حاوصل .. لكنز
لية المحاباة

لأميرة جوه الحصن
لبيوت قرازع البحر

حاوصل .. لباب
ياخذ لسابع باب ..

مغقول

سرقات الفيديو تحول صناعة السينما

إلى هكارة قومية

إعداد: مجدة جسبي

على المستوى العالمي تفقد مصر عام ١٩٧٧، وهو جهاز مثير للمشاكل، دولار سنوا لصالح قراصنة الفيديو، وتختسر السينما المصرية وحدها ٦٠٠ مليون جنيه كل عام، دون رقيب أو مداعع عن هذه الأموال المهدرة ولن ظل سيطرة هنا الجماهار طوال انتهت ظاهرة استمرار عرض الفيلم في دور العرض المختلفة إلى أسبوع عديدة، كما حدث مع بعض الأفلام سابقاً حين تجاوز عرضها ٥٠ أسبوعاً على التوالي. وهذا بالطبع له انعكاساته السلبية على إيرادات الفيلم الواحد، وله أيضاً انعكاساته في عزل المواطن المصري أمام سجن التلفزيون والمنتجين والشركات ، التي تصل في مجملها - كما أشارت بعض التقارير إلى أن صناعة السينما

من دخول «الفيديو» مصر عام ١٩٧٧، وهو جهاز مثير للمشاكل، فقد ساهم في تغيير الرؤى الاجتماعية والثقافية والتربوية في المجتمع المصري، بعد ماغرس في العمال والفلاجين عشق السهر طوال الليل أيام الأفلام الملوونة ونسيان عادة الاستيقاظ مبكراً مع طلعة الشمس الأولى، وشجع المراهقين على مشاهدة أفلام «البورنو» المعروفة بالأفلام وتعريف قيم المجتمع ومبادئه لإنكسار والضياع، كما أضع حقوق المذللين والمنتجين والشركات ، التي تصل في مجملها - كما أشارت بعض التقارير إلى أن صناعة السينما

دفع الاقتصاد الوطني إلى الأمام، وكانت هذه الصناعة تقلل الدخل القومي لمصر بعد القطن، وهنا تظهر الحاجة جلية لوجود قانون يحدد علاقة التعامل بالفيديو كاسيت حماية لهذه الصناعة الوطنية التي تتدحر يوماً بعد يوم.

ومع ذلك عهد وزير الشئون السابقة: د. أحمد هيكل، والكلام كثير عن وجود قانون للفيديو، يحدد العلاقات في التعامل، ويضمن حقوق المتعجين، وينظم عمليات تسويقه في الخارج، وحتى الآن لا نسمع عن هذا القانون شيئاً.. لريق يؤكد وجود القانون بالفعل - في مجلس الشعب، وهو الآن قيد الدراسة قبل عرضه على أعضاء البرلمان، وفريق ثان يرى أن القانون يحتوى على ثغرات عديدة، ولا بد من انتظار رأي المختصين وأصحاب المشورة لهم أهل الصناعة نفسها لسد هذه الثغرات. وفريق ثالث ينفي الحاجة إلى إصدار قانون خاص للفيديو في ظل القوانين الموجودة لعلا والتي تحمي حقوق المؤلف، وهي عديدة، بالإضافة إلى الاتفاقيات الدولية والعربية التي وقعت عليها مصر وأعلنت التزامها دستورياً بتنفيذ بنودها، وكذلك القرارات التي صدرت في هذا الشأن.

ويصدق هنا قول بيرم التونسي: لو كان في توابينا نايب ينظم الأوربي أو حتى ينظم على تبة أبوه كام

لكن.. ليست التكنولوجيا كلها سوء، فلافق أن الاستخدام الأمثل للفيديو له إيجابيات أكثر من أن تمحى، وتظل ظاهرة الترسنة وحالات السطوة المستمرة التي يتعرض لها الفيلم المصري في الأسواق، المحلية والعربية والأوروبية والأمريكية على المساواة، تظل هذه الظاهرة أدنى من كل الصلبيات، فلا تهمني الإيجابيات شيئاً، وتدفع المرء أن يردد كلمات «برicht» التي خاطب بها صديقة «بنجامين» قائلاً: «أنهم يخطفون لدمار يرجع بنا إلى العصر الجلدي مرة أخرى، إنهم لم يستولوا على بيتي وبركة أسماكي وسيارتي فقط.. لكنهم انتزعوا أيضاً مسرحي وجههوري، .. ويجب أن تذكر هذا دائماً، ولا تبدأ بالأشياء الطيبة في الماضي، بل ابدأ بالأشياء السيئة في الحاضر».

ولايقف الأمر عند ضياع حقوق المتعجين المالية، بل إن إنتاج فيلم واحد أصبح يمثل كارثة مالية للمنتج الجسوس الذي يتجرأ على الدخول في حلبة التراسنة وما فيها الفيديو، لأنه لا يضمن أن يسرد ما أتفق عليه فيلمه من السوق المحلي وحده، ناهيك عن انتظار أرباح خارجية كانت الأفلام المصرية تحققها في الماضي بهولة ويسر، ودفعت القائمين على الاقتصاد المصري حتى السبعينيات إلى اعتبار صناعة السينما إحدى الصناعات الأساسية التي تساهم في

بيت
أو حد كان قال له إيه روميو واه
چوليت
ساكا نش يصبع قانون الفن
والغذير
مشهون لفایة مایتفرق ورق
تواليت.

وبين تشتت الآراء.. تعدد الجهات
التي ترى أنها الأحق في تقديم
مشروع قانون الفيديو، موجود بمجلس
الشعب حاليا المشروع الذي تقدم به
سعد الدين وهبة نقيب السينمائيين
ورئيسي لجنة الثقافة والإعلام بالحزب
الوطني، وهناك مشروع آخر -ترمع
وزارة الثقافة تقدمة عبر لجنة
السينما بالمجلس الأعلى للثقافة،
وهو مشروع لم يسمع عنه أحد شيئاً
حتى الآن، ولجهة الثالثة هي
السينمائيون أنفسهم، ومدى أحقيتهم
في تقديم تصور لمشروع قانون
للفيديو، أو المشاركة في المشروعين
الآخرين، خاصة أنهم أصحاب
المشكلة.



أصل الحكاية:

تشير د. منى الحديدي، الأستاذة
بكلية الإعلام - إلى أن عام ١٩٧٧، هو العام
الذى دخلت فيه أجهزة الفيديو ذات الشريط
الكبير، وكان ثمن الجهاز آنذاك غالباً، أما
الأجهزة ذات الأشرطة الصغيرة فقد دخلت مصر
عام ١٩٧٩، وبعدها انتشر الفيديو في مصر
انتشاراً ملحوظاً. وتوضح د. الحديدي أن

قانون للفيديو، أحدهما
مات.. والثانى يحتضر

عرضها في أمريكا ونظراً لأن استيراد شرائط جديدة للعرض فقط كفيديو محظوظ في مصر منذ عام ١٩٨٦ لأسباب سياسية واقتصادية تتعلق بترشيد إنفاق العملات الصعبة، فيوضع «مدحت محفوظ» أن الحال أيام شركات ونواحي الفيديو هو مسع اسم الفيلم من تلك الشرائط وإضافة اسم فيلم قديم مسموح به رقايباً وتجارياً في مصر ليوزع بدلاً منه.

وتشير الإحصائيات إلى أن العدد الإجمالي للأفلام الأجنبية المتاحة للعرض العام بشكل على أكثر من ١٠آلاف فيلم، أكثر من ٨٪ منها أمريكي، والباقي ما بين أفلام الهند وهونج كونج، وهناك عددة آلاف من أشرطة «البورنو» السرية، التي تتمتع بسوق توزيع تحكيمية خاصة يصعب ملاحظتها، عدا الأفلام المصرية التي يتابع كل جديد فيها من خلال فترة ثلاثة أشهر - في المتوسط - بعد العرض السينمائي، إلى جانب معظم الأفلام القديمة، بحيث لا يتجاوز اليوم عدد الأفلام المصرية، غير المتاحة كفيديو، ١٥٪ من عددها الكلى منذ بدء الانتاج السينمائي طوال سبعين عاماً.

عملية رياضية كبيرة

ويضيف مدحت محفوظ: منذ سنوات تتصاعد المطالبة بإصدار قانون للفيديو ينظم هذه التجارة ويقضى على القرصنة، لكن الظاهر أن ما يحدث هو أضخم عملية رياضية في تاريخ الحياة الفنية في مصر، فالكل يخدع الكل، والكل يدعى أنه يريد القانون، بينما هو آخر من يريد، إن الجميع مستفيد من الوضع الحالى، وحتى من يضارون فعلياً مثل موزعى

السبب الرئيسي في اقتناء المصريين لأجهزة الفيديو هو المظهرية والرغبة في استكمال كل الكماليات الكهربائية، فضلاً عن أن المصريين العاملين في الدول العربية أبناء السبعينيات، لم يكن لديهم في فترة الأغتراب من وسائل الترفية سوى الفيديو، فاعتادوا عليه وجاءوا به إلى القاهرة، وأصبحت هناك عملية محاكاة، فالأسر المصرية تقلد بعضها البعض مما أدى إلى سرعة انتشار الفيديو.

ولم تتفصل السبعينيات حتى كانت هناك عشرات الشركات الكبيرة لتوزيع الشرائط، فضلاً عن عدد من الشركات الصغيرة ومئات النوادي المنتشرة في كل المحافظات، ومع حلول منتصف الثمانينيات، وصل الازدهار لقمه، وصار الفيديو ركناً أساسياً في كل بيت مصرى حتى بيت أفراد الطبقة الوسطى، رغم أن شئنه يعادل أكثر من ثلاثة أضعاف شئنه العالمي بسبب الجمارك الباهظة المفروضة عليه، وكذلك جعلت المcafes - الريفية بشكل خاص - منه سهرة يومية غير قانونية ولكن ثابتة.

الأمر نفسه يؤكده الناقد «مدحت محفوظ» في دراسة أعدها حول الثقافة السينمائية في مصر في عصر التليفزيون والفيديو، إذ يشير إلى أن الصورة في مصر مع مطلع التسعينيات أصبحت كمايالى: أكثر من نصف البيوت المصرية يملكون أجهزة فيديو، وتتراوح التقديرات حول رقم ٧ مليون جهاز (أوجهز للكل ثمانية أفراد من السكان)، هنا إلى جانب الآلاف من أندية الفيديو التي تغذى تلك الأجهزة بنسخ مؤجرة رخيصة جداً من الأفلام، ومئات من الشركات التي تغذى تلك النوادي بأحدث ما تتجه السينما في كل البلاد، لاسيما السينما الأمريكية أولاً بأول، وب مجرد

البعيد أسهل من إصدار قوانين جديدة، فهذا هو الطريق الصحيح إذا أردنا إنجاز شئ حقيقي، وأذكر في ندوة حماية حقوق المؤلف التي أقيمت على هامش معرض الكتاب الدولي في يناير الماضي، واشترك فيها عدد من أساتذة القانون أنهم قدمو الأدلة على أن قانون الفيديو بالشكل الذي قدم به إلى مجلس الشعب لا يضيف جديداً إلى نصوص القوانين الموجودة بالفعل، والتي تحمى حق المتاج لشرط الفيديو أو المصنف الفني، ولكن المشكلة تفاقمت بسبب عدم تطبيق القوانين، وهو ما أقتنع «د. رفعت المحجوب» - رئيس مجلس الشعب السابق - بسحب القانون قبل عرضه على المجلس بناءً على مذكرات قانونية قدمتها لجنة التشريع بالمجلس.

وتوضح «ماجدة موريس» أنه من المفترض الأيم هذا الموضوع مرور الكرام لأنه من العيب أن نضيع الوقت في البحث عن قانون جديد، قبل أن نعرف رؤية القوانين الحالية التي تخدم نفس القضية، وبالتالي فإن البحث يجب أن يبدأ من مجلس الشعب نفسه حول المذكرات القانونية التي أوقفت عرض مشروع القانون على مجلس الشعب، ثم سؤال الجهات المختصة بحماية المصنفات الفنية: هل هي قادرة حقاً على مطاردة تصووص الفيديو، خاصة أن هناك إشاعات كثيرة، تدور حول غرفة صناعة السينما ودورها في حماية هذه الصناعة الوطنية، ووقف تسرب الأفلام المصرية إلى شركات الفيديو بشكل غير قانوني، والجميع يعلم هذا دون أن يتم الغرفة بشكل محدد وواضح، وهو

الأفلام الأجنبية - الكبيرة - توزيعها سينمائياً، لن يتقبل مشروع واحد أن يجعل السجن عقوبة للقرصنة كما يطالبون ، والأمر ببساطة أننا نشاهد الأفلام دون أن ندفع «سترا» واحداً لصانعيها الأميركيين، ودون أن ندفع للحكومة المصرية الضرائب رمزية، كما أن المستوردين سعداً بآرائهم المائية، وشركات التوزيع سعيدة بشراً حقوق الفيلم بألف أو ألفين من الجنيهات، وكذلك أندية الفيديو سعيدة بشراً الفيلم بعشرين جنيهاً، وطبع عدة نسخ منه دون دفع حقوق للشركات أو ضرائب للحكومة، وكلها دون مخاطر جنائية تذكر، والجمهور - هو الآخر - سعيد بتأخير أحد الأفلام نظير جنيه واحد أو أقل، أما النقاد فهم أكثر الجميع سعادة لأنهم منذ خمس سنوات لم يصل لأحلامهم أنهم سيشاهدون أيّاً من الإنتاج الأميركي في نفس سنة إنتاجه، فيما بالك بمشاهدته كلّه، ومن هنا تبدى حلم قانون الفيديو أدراج الرياح، حتى قبل أن يعلم أحد من الذي كان يعلم به أصلاً

ترسانة القوانين

لكن هل نحن في حاجة إلى قانون للفيديو؟ الناقدة «ماجدة موريس» ترى أننا لسنا في حاجة إلى قانون خاص بالفيديو في مصر، فالمشكلة ليست في قلة القوانين أو كثرتها، ولكن القضية الأساسية ترجع لكونها معطلة ولا تنفذ، ونحن نحتاج إلى نوع من فرز القوانين، نظراً لوجودها متناقضة في حالة من الشوشرة العامة والإخلال، وأعتقد أننا نحتاج إلى إعادة غربلتها والاصرار على تطبيقها. ورغم صعوبة هذا الطريق إلا أنه على المدى

بموجبه أصبحت اتفاقية بربن نافذة في مصر، والاتفاقية الثانية هي اتفاقية «جيتف» بشأن حماية منتجي التسجيلات ضد النسخ غير المشروع - التسجيل الصوتي سواء اسطوانات أو كاسيتات - الموقعة في أكتوبر عام ١٩٧١، والتي انضمت إليها مصر بالقرار الجمهوري رقم ٤٤٢ لسنة ١٩٧٧. والاتفاقية الثالثة هي اتفاقية تقادى الأزداج الضريبي على حقوق المؤلف الموقعة بمدريد عام ١٩٧٩ والتي انضمت إليها مصر بالقرار الجمهوري رقم ٥٣٩ لسنة ١٩٨١، وللأسف لم ينشر هذا القرار بالجريدة الرسمية، شأنه في ذلك شأن الكثير من القرارات الجمهورية.

والرابعة هي اتفاقية حماية الدواجن المتكاملة - في مجال صناعة الحاسيب - الموقعة في واشنطن عام ١٩٨٩، والتي انضمت إليها مصر في ٢٦ يوليه عام ١٩٩٠ بموجب القرار الجمهوري رقم ٢٦٨ لسنة ١٩٩٠. والخامسة هي اتفاقية التسجيل الدولي للمصنفات السمعية البصرية، الموقعة في جنيف عام ١٩٨٩ والتي انضمت إليها مصر في ٢٠ إبريل سنة ١٩٩٠، ولم تدخل هذه الاتفاقية حيز النفاذ لعدم اكتمال نصاب الدول الأعضاء، المطلوب لذلك.

كما انضمت مصر إلى عضوية اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفردية، وهي إحدى المنظمات المتخصصة للأمم المتحدة، الموقعة في جنيف عام ١٩٦٧، وانضمت كذلك في عام ١٩٨٩ إلى الاتفاقية العربية لحماية حقوق المؤلف الموقعة في بغداد عام ١٩٨١ من مؤتمر الوزراء المستولين عن الشئون الثقافية في الوطن العربي للدورة الثالثة، وقد ارتبط انضمام مصر إلى هذه الاتفاقية

الأمر الذي يجعل القضية ذات أطراف متعددة، وربما يكون البحث عن قانون الشيديو أضعفها في الوقت الذي توجد فيه أطراف فاعلة دون أن تشير الأصوات باتهامها بتغريب هذه الصناعة، أو يبحث أحد عن دورها الحقيقي في هذه الأزمة.

أين هذه القوانين

وبالبحث عن القوانين التي تنص على حقوق المؤلف في مصر يعودنا د. محمد حسام لطفي - أستاذ القانون المدني المساعد بكلية الحقوق جامعة القاهرة - في بحثه عن «الحماية التشريعية لحق المؤلف في مصر» موضحاً أن النصوص الحكومية لحماية حق المؤلف في مصر تنقسم إلى قوانين واتفاقيات دولية وقرارات تنظيمية تصدر من كل مستول في مجال نشاطه، وينص الدستور في مادته (١٥١) أن الاتفاقيات الدولية الخاصة بحماية حق المؤلف في مصر، تعتبر جزءاً من التشريع المصري، وتكون لها قوة القانون بعد إبرامها والتصديق عليها ونشرها وفقاً للأوضاع المقررة. أما القوانين التي تنص على حق المؤلف، فنجد قانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ المعديل بالقانونين ١٤ لسنة ١٩٦٨، و٣٤٦ لسنة ١٩٧٥ بشأن إبداع نسخ من المصنفات الفكرية بالمركز الرئيسي للدار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة.

وقد تعددت الاتفاقيات التي انضمت إليها مصر في هذا النصوص: تذكر منها اتفاقية بربن لحماية المصنفات الأدبية والفنية - وثيقة باريس لعام ١٩٧١ - التي انضمت إليها مصر بالقرار الجمهوري رقم ٥٩١ لسنة ١٩٧٦، والذي

بعودتها إلى الجامعة العربية،
وإذا جئنا إلى القرارات فسنجد لها هي
الأخرى متعددة، ولعل أهم هذه القرارات هو
قرار وزير الثقافة رقم ١٩٥٣ رقم ١٩٥٣ لسنة
١٩٨٥ بشأن إنشاء المكتب الدائم لحماية حق
المؤلف كمكتب تابع للمجلس الأعلى للثقافة،
ويتولى هذا المكتب بوجه عام العمل على
توفير الحماية لحق المؤلف في نطاق أحكام
القانون المصري، والاضطلاع بالمهام التي
يقتضبها تنفيذ الاتفاقيات الدولية الخاصة
بحماية المصنفات الأدبية والفنية والعلمية التي
تكون مصر طرفا فيها، سواء على المستويين
الداخلي والدولي.

وأمام كل هذا الكم من القوانين والاتفاقيات
والقرارات ، يستحق الأمر من المشرع وقفه
للحماية أصحاب الحقوق المالية على المصنفات
التي يراق دم مؤلفيها بغير حق، ولا ينالون الا
الفتات ويفنون غيرهم الملائين، ويجب داتسا
الإستعانت بالتشريعات القائمة في حماية
ما يستحدث من أمر، ولا يلجأ إلى إصدار
تشريع جديد إلا بعد التأكد من فشل الأنظمة
الحالية، ولو مع بعض التعديل، في توفير هذه
الحماية.

وواقع الأمر أن التشريعات
الموجدة تحمن كل المصنفات الفكرية
أيا كان نوعها أو شكل التعبير عنها
أو أهميتها أو الفرض منها، وأن
التطورات العكتولوجية الحديثة
لاتهدد نصوص القانون نفسها، وإنما
تهدد مفسرها، وهنا يتجلّي الدور
الإبداعي للقاضي والفقير، وهو دور
أنهى التاريخ بذراة أجيال القانونيين
يعمله والعصدي له.



ماجدة

**أهل القانون: لاحاجة
لقانون جديد ولدينا قوانين
حماية حقوق المؤلف**

رؤى الفنانين

ويقول يوسف شاهين: السنوات الطويلة التي نطالب فيها بإصدار قانون الفيديو، يعكس قلة الاهتمام وقلة فهم السلطة لأهمية حماية صناعة السينما، وهناك القانون الذي أقره أكثر من ٣٤٠٠ فنان بالأجسام منذ ثلاث سنوات، وما زال ملقيًّا في مرات مجلس الشعب، وهو قانون السينمائيين، وهذا يؤكد أن السلطة يختلف بين جنابتها استهانة عجمية بمصالح المواطنين، وتفرز ثيارات أعمى لهم صناعة من أهم الصناعات الموجودة في مصر، ورأيي المعاكس هو لا بد من تحرك السينمائيين بشكل أكثر فعالية وأن يرفضوا أن يكونوا أبواباً للسلطة التي تفضل الإسقافاً عن ٦٠٠ مليون دولار سنوياً واردات أفلام، ويدلاً من السعي لتطبيق القانون من أي جهة قدمته أؤكد أن النية أصبحت واضحة من جراء الشلّاعب المقوّت والمماطلة في تبيّع القرارات، وهذا لا يفيد السلطة، بقدر ما يمثل خراباً اقتصادياً للصناعات الوطنية، والحقيقة أنني لا أصدق كل ما يردده المسؤولون بعد استبعاد السينمائيين الأحرار وركلهم على الرف، وعدم سماع رأيهم، أما وزارة الثقافة وبجانها المختلفة فهو لا، جميعاً متذمرون لأوامر السلطة العليا التي لا تزيد إصدار القانون، وكأننا ندور في حلقة مفرغة ويشير يوسف شاهين إلى تضارب الجهات التي تنوي تقديم مشروع لقانون الفيديو إلى مجلس الشعب مؤكداً فيكرته حول أن السلطة لا تزيد إصدار القانون، ولو كانت لديها النية لاستطاعت أن تقضي على المافيا المنتشرة في كل مكان. ويؤكد يوسف شاهين الفساد المستشرى في غرفة صناعة السينما،

الأمر بالنسبة للفنانين - والمنتجين منهم خاصة يختلف كثيراً عن رؤية أهل القانون ومن تضامن معهم.

تقول الفنانة ماجدة الصباحي: لاشك أن عدم إصدار قانون الفيديو حتى الآن غير مفهوم، رغم أنه في مصلحة صناعة السينما وحمايتها، وسبق أن تعددت الشكاوى للجهات المسئولة أملاً في إصدار هذا القانون، والذي بدونه سوف تسرق هذه الصناعة كما يحدث حالياً، ولن تحصل مصر على العملة الصعبة التي تحتاج إليها بعد تصدير الأفلام بشكلها القانوني. كما يؤدي إلى خسارة المنتجين، والأضرار واضحة للجميع، ورغم تكامل لجنة الشفافية ب مجلس الشعب وغرفة صناعة السينما.

وتضيف ماجدة: نحن نحتاج كل يوم إلى قانون يدعم القانون الذي لا ينفذ، ولا بد من زيادة التشدّد في هذا الأمر بالذات بعد ما أصبحت صناعة السينما مهاجاً سرقتها من كل من هب ودب ، ولا توجد مبادئ ولا قيم تحترم القوانين الموجودة أصلاً، وهي قوانين غير محددة وغير واضحة، والقاعدة داشا تقول أن القوانين سنت لكي تخرق، علينا أن نبحث عن إمكانية سد هذه الثغرات حماية لأموال المنتجين والصناعة الوطنية.

لسنا بوقاً للسلطة

وأن النقابة تم تحويلها إلى نادٍ ، ومنذ خمسة عشر عاماً تغير علينا أكثر من وزير، وجميدهم وعدونا بإنقاذ المهنة، ولاشك أن بعضهم حاول إنقاذهما، ولكنه صدم أمام هذه الأفكار الفلسفية التي تعبر عن التضحيبة بالثقافة في مصلحة الإعلام الراهن لإرادة السلطة. والمسألة ليست صدفة، فكل الأجهزة التي تدافع عن السينما هي أجهزة فاسدة، ويتم كسر أو قيظم جميع الإنقاذيات التي تنص على حماية حقوق المؤلف في مصر، وعلى مستوى الأفراد كلنا معشر السينمائين حاولنا حماية الفيلم المصري وفشلنا، ونضرط اليوم لطلب الحماية من الولايات المتحدة الأمريكية، كما هو الحال مع السعودية وهذا ماتم في السارات السفارة الأمريكية التي أصدرها فرانك ويزنر سفير أمريكا بالقاهرة وتدخله المباشر لحماية الفيلم الأمريكي في مصر، ولكن كل هذا بلا جدوى، طالما أن المنبع نفسه والدولة المنتجة لا يهتم بحماية إنتاجها، ولا يمكن أن يحميه الخارج. أما في بعض الأسواق المنظمة مثل السوق الفرنسي، لمجد أن القانون ينص على حبس من يسرق الفيلم أو ينسخه، في حين لمجد الحال في الجلسترا على العكس تماماً من ذلك وإذا تم أحد على رفع قضية سرقة على أحد لصوص الأفلام، فسوف تخرب مصاريف القضايا بيته.

قراصنة الفيديو على رأس السينمائين



سعد الدين وهبة

أهل الفن: لا باط من
قانون يرجع للصواريخ
ويneath الخسائر الجسيمة

الذى يكشف لنا عن أن ميزانية الفيلم المصرى غير حقيقة، لأن الدخل أساساً غير حقيقي، وإذا وضعنا تقديرات لهذه الميزانية يبلغ ٥٠ ألف جنيه في المتوسط، فهو لا يستطيع تحقيق أي مكاسب تتجاوز المليون جنيه، في الوقت الذي يحقق ٧ مليون جنيه في البيع والشراء الفعلى، لكنها أرقام كلها مسروقة وغير مضمونة

نحتاج إلى قانون رادع

ويقول صلاح أبو سيف: الآن أصبحنا في حاجة إلى هذا القانون، نظراً لوجود من لهم مصلحة في تعطيل هذا القانون، وجميع المعرض حالياً منأفلام لا توجد له أي نوع من البراءة القانونية ويكتفى المستولون هنا في مصر بوجود فاتورة شراء نسخة من الفيلم من أسواق لندن وتوزيعه على أندية الفيديو في مصر، والمدهش في الأمر أن السفير الأمريكي بالقاهرة هذه بقطع المعونات الأمريكية إن لم يستخدم إجراءً حقيقياً لحماية الفيلم الأمريكي في مصر، وأكد أنه سبتم خصها من هذه المعونات، وتعذر لاستبعان أن نفعل مثل ذلك في أسواق أمريكا، والمسألة في رأيي تحتاج إلى قانون رادع وعقاب واضح لكل من يسرق فيلماً، خاصةً أن انتاج الفيلم المصرى لا يعود بتكميلته، في الوقت الذي تشير فيه الإحصائيات أن عوائد توزيع الفيلم المصرى في أمريكا وحدها يمكن لانتاج أضخم الأفلام المصرية.

خط سير القانون

ويقول حسين فهمي: كان من المفروض أن يصدر قانون الفيديو منذ خمس سنوات، نظراً لضخامة حجم السرقات التي يتعرض لها في أسواق أوروبا وأمريكا وشمال أفريقيا والدول العربية وفي مصر نفسها وحينما تم اجتماع منذ ستين لحماية صناعة السينما ومناقشة أوضاع سرقة الأفلام قلت: إن تراصنة التليفيديو رأسوا هذا الإجتماع، وأشاروا بأصابع الاتهام إلى نقابة السينمائيين الذي عطل إصدار هذا القانون. من ناحية أخرى حاولنا اقتناع الأميركيين من خلال اجتماعات مستمرة على تبادل المفہمة في حماية الفيلم الأمريكي في مصر نظير حماية الفيلم المصري هناك، وحضر هذه الاجتماعات جان فالوثنى، رئيس النقابات الفنية الأمريكية، ودفع لانشاء جماعة من المنتجين المصريين لتنفيذ هذه الأفكار، ومن هنا جاءت فكرة إنشاء اتحاد الفنانين، بعد مارفتش الأميركيون التعامل مع آية أجهزة حكومية أو نقابية، والأحصائيات تشير إلى أن الفيلم الأمريكي يخسر في مصر وحدها أكثر من ١٠٠ مليون دولار سنوياً، وكذلك الحال بالنسبة للفيلم المصري في الولايات المتحدة، إذ إن سعره الحقيقي يتجاوز مليون دولار وهو رقم مفزع، في حين أن الشمن الحقيقي الذي يباع به لا يتجاوز ثلاثة آلاف دولار في أحيان كثيرة يرفض الموزعون الأميركيون شراءه، بدافع سرقته من أسواق الخليج، وتفاجئ أن النسخة الواحدة من الفيلم المصري يتم تأجيرها بـ ١٦ دولار لل يوم الواحد، في حين أن ثمن شراء النسخة يتجاوز ٧٠ دولار هذا غير مجموعات الأفلام القديمة التي تحقق مكاسب خرافية، تدخل في جيوب المتصوّص، الأمر

لروع هؤلاء اللصوص وإذا كان دواه كل قانون بعض التجاوزات فلما يكمن أن تصبج بالصورة التي وصلنا إليها اليوم والتي تهدم صناعة السينما، وإذا جعلنا موارد الفيلم يكمن تغطيتها من السوق الداخلي فهذا نجاح لصالح السينما المصرية، كما أن القانون سيحدد إطار العلاقة في بيع الفيلم وشرائه، بدلاً من بيع الفيلم مدى الحياة كما يحدث حالياً، وأتصور أن المرحلة القادمة سوف تكون حاسمة في إصدار هذا القانون، بعد ما أجلت بعض الظروف السياسية إصداره حتى الآن.

وتحول وجود مصالح البعض في عدم إصدار هذا القانون حتى الآن، يوضع منصب شافعي: أن هذا الكلام مطلق على علاته، وإذا كان البعض مصالح فمن المؤكد أنهم لا يعملون في هذا المجال، خاصة أن جميع العاملين في مجال السينما من مصلحتهم إصدار هذا القانون.

جولة في مجلس الشعب

حاولنا الاتصال بالمسئولين عن لجنة الثقافة والأعلام بمجلس الشعب وأفادت السيدة فايدا كامل أن مشروع القانون الذي تقدم به سعد الدين وهو بمثابة مشروعًا جيدًا، لأنه معابش المشكلة بكل نتائجها السلبية والإيجابية، وعن وجود مشروع آخر تزمع وزارة الثقافة تقادمه، أكدت أنه لا بد من ضم المشروعين والإستفادة منهماً حماية لحقوق المنتجين وصناعة السينما، وزیر الثقافة يصفه وزيراً في حكومة الحزب الوطني لا بد أن يسلك السبيل المعتمد في تقديم مشروعه الجديد، بأن يعرضه أولاً على لجنة الثقافة والاعلام بالحزب الوطني ، التي يرأسها سعد

وكان لا بد من لقاء منيب شافعي ورئيس فرقـة صناعة السينما المصرية لسماع الرأي الآخر مقابل رأى الفنانين في هذه القضية فأكـد إنـنا بـلد تـنـجـعـ الفـيلـمـ السـينـمائـيـ وـليـسـ مـسـتـهـلـكـةـ لـهـ فقطـ، وـكانـ منـ الـواـجـبـ أنـ يـواـكـبـ تـطـورـ صـنـاعـةـ السـينـماـ وـظـهـورـ الفـيـديـوـ، أـنـ يـصـدرـ قـانـونـ خـاصـ لـلـفـيـديـوـ، وـعـنـدـ مـازـارـجـعـ بـالـذـاـكـرـةـ لـلـلـوـرـاءـ، يـجـدـ أـنـ بـداـيـةـ ظـهـورـ الفـيـديـوـ وـاكـبـتـ ظـهـورـ شـرـكـاتـ مـسـتـقـلـةـ بـاـنـتـاجـ الفـيلـمـ عـلـىـ أـشـرـطـةـ الفـيـديـوـ، وـخـلـقـ ذـلـكـ روـاجـاـ كـبـيرـاـ فـيـ أـعـوـامـ ١٩٨٥ـ وـ١٩٨٦ـ، لـدـرـجـةـ أـنـ اـصـبـعـ الفـيلـمـ المـصـرـىـ يـدـعـمـ مـنـ الفـيـديـوـ، الـذـىـ يـمـثـلـ مـوـرـدـاـ هـامـاـ لـلـفـيلـمـ المـصـرـىـ، وـرـبـماـ وـصـلتـ كـثـيرـ مـنـ الـأـفـلـامـ لـأـسـعـارـ جـيـلةـ مـعـ تـكـلـفـةـ ذـلـكـ الـوقـتـ فـيـ الـعـمـلـ السـينـمائـيـ، هـذـاـ إـلـىـ جـانـبـ الـأـسـوـاقـ الـخـارـجـيـةـ، لـكـنـ عـدـمـ وـجـودـ قـانـونـ لـلـفـيـديـوـ شـجـعـ الـلـصـوصـ الـمـصـرـيـوـنـ بـالـنـاثـ اـكـتـشـفـوـ طـرـقاـ لـلـسـرـقةـ غـيـرـ مـعـرـوفـةـ أـوـ مـسـبـوـقةـ، لـدـرـجـةـ أـنـاـ تـجـدـ أـفـلـامـاـ يـتـمـ تـصـوـرـهـاـ مـنـ دـوـرـ الـعـرـضـ، وـهـذـاـ غـيـرـ مـسـبـوـقـ، فـيـ أـىـ مـكـانـ بـالـعـالـمـ، يـبـدوـ أـنـ هـنـاكـ مـنـ يـرـىـ فـيـ فـنـ السـينـماـ فـنـاـ تـرـفـيهـيـاـ فـقـطـ، مـفـلـاـ الـجـوـانـبـ الـثـقـافـيـةـ وـالـسـيـاسـيـةـ وـالـإـجـتـمـاعـيـةـ وـالـإـقـتـصـادـيـةـ لـهـذـاـ الفـنـ، الـأـمـرـ الـذـىـ يـفـسـرـ تعـطـيلـ إـصـارـ الـقـانـونـ حتـىـ الـآنـ، وـالـيـوـمـ اـنـتـشـرـتـ أـجـهـزةـ الفـيـديـوـ بـشـكـلـ مـخـيفـ، وـلـمـ يـعـدـ مـوـرـدـ الـفـيلـمـ مـنـ الفـيـديـوـ يـقـفـ عـنـ حدـودـ ١٠ـ٪ـ فـقـطـ فـيـ بـداـيـةـ الـشـمـانـيـنـاتـ، بلـ تـجـاـزوـ هـذـهـ النـسـبـةـ بـكـثـيرـ، لـدـرـجـةـ أـنـ مـوزـعـ الـفـيلـمـ لـيـاضـمـنـ أـنـ يـقـطـنـ تـكـلـفـةـ الـفـيلـمـ الـذـىـ تـجـاـسـرـ بـشـرـانـهـ، وـأـصـبـحـتـ عـمـلـيـةـ إـصـارـ الـقـانـونـ الـفـيـديـوـ مـلـحةـ، وـأـعـتـقـدـ أـنـ سـعـرـ الـفـيلـمـ سـوـفـ يـرـتفـعـ إـذـاـ وـجـدـ هـذـاـ الـقـانـونـ بـعـدـ وـضـعـ مـحـدـدـاتـ

وكمال الشاذلى رئيس الهيئة البرلمانية للحزب الوطنى وسعد الدين وهبة والمستشار ماهر مهران أمين عام مجلس الشعب، ولكن جاء صدور حكم المحكمة الدستورية بحل مجلس الشعب ووضعت أولوية لقوانين أخرى، ولم يعرض قانون الفيديو على المجلس قبل حله.

وفى المجلس الجديد لم أدخل ولم أتقى به، ومن الممكن أن يتقدم به أي عضو آخر، وفهمياً لذلك عرضت المشروع على لجنة الثقافة بالحزب الوطنى ووافق عليه الجميع، ولكن فوجئت بأخبار فى الصحف تفيد بأن لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة تشرع فى تقديم مشروع لقانون الفيديو، وجميع أعضاء اللجنة شاركوا فى وضع المشروع القديم، والتقييت برئيس هيئة قطاع السينما يوم افتتاح معرض الكتاب واتفقنا على توحيد الجهد، ولكن كان د. إبراهيم على حسن رئيس المجلس الأعلى للثقافة حتى ملاحظتها، وفى لجنة مجلس الدولة قد راجع المشروع الجديد وقيل إن وزارة الثقافة سوف تتقدم به إلى مجلس الشعب.

وأنا لست متمسكاً بالمشروع الأول الذى وضعه أصحاب المصلحة والمتخصصون، وانتهى تقريراً بعد رأى خمس وزارات، وأرجو أن يتحقق المشروع الثانى ما حرمنا من تحقيقه فى المشروع الأول ، والمهم أن يصدر قانون الفيديو قبل أن يتحول إلى كارثة قومية .

الدين وهبه قبل عرضه على مجلس الشعب.

مشروع أم ملروحان؟

إذن فالمسألة برمتها فى النهاية سوف ترجع إلى سعد الدين وهبة، فماذا يقول؟: منذ حوالي ثلاث سنوات فكرنا فى إصدار قانون للفيديو، وتم بالفعل تشكيل لجنة من نقابة المهن السينمائية وغرفة صناعة السينما، ووضعت المشروع وقت مناقشته فى ثلاث ندوات بنقابة المهن السينمائية ولجنة الثقافة بالحزب الوطنى. ودعوت المستولين عن الثقافة بأحزاب المعارضة لحضور هذه المناقشات، وتقدمت به إلى مجلس الشعب، وفي دوره المجلس الأولى تم مناقشته داخل لجنة الثقافة والاعلام بالمجلس، ثم أرسلناه إلى الوزارات المعنية وهى الثقافة والاعلام والمالية والاقتصاد والداخلية حتى تلقى ملاحظتها، وفي لجنة الثقافة بالمجلس أيضاً تم عقد جلسة استماع للمتجمرين السينمائين والعاملين فى قطاع الفيديو كاسبيت، تم عقدها اجتماعاً مع مندوبي هذه الوزارات وانتهت على ذلك الدورة الأولى ١٩٨٩/١٩٨٨

وفي مطلع عام ١٩٩٠ بدأت الدورة الثانية بتقديم دراسة شاملة ووضع الصيغة النهائية للمشروع، وكلفت اللجنة التشريعية بالمجلس بوضع هذه الصيغة القانونية وتم عرضها على رئاسة المجلس تمهدًا لإدراجها في جدول الأعمال.

ورأى د. رقعت العجوب - رئيس مجلس الشعب السابق - إعادة صياغة بعض المواد، وشكل لجنة برئاسته هو وعضوية الوزير أحمد سلامة وزير مجلس الشعب والشوري

الحياة الثقافية



ما كانش يوم المسرح المصري: د. سامح مهران / صراع الثقافة والسياسة في مؤتمر وزراء الثقافة العرب: مجدى حسين / «قاهرة» يوسف شاهين بين الهجوم والهجوم المضاد: كمال رمزي / كتاب «المسرح العربي الحديث»: اسراف هنا وتقدير هناء: فاروق عبد القادر / رحيل جراهام جرين: الفنان فوق الراعظ: حسن طلب / مرئية للــ«فكير كذلك»: نزار سملك / إصدارات.

مسرح

ما كانش يوم المسرح المصري

الوقت التهمة، وهي حجة مناسبة لزع فتيل النقد، ولذا فهم يتحملون نصيبهم من المسؤولية. ولأن الاحتفال كان مناسبة يوم المسرح «المصري»، ظهر الراقصون والراقصات بملابس غريبة اسبانيولية!!، وأكثفوا الديكور بوضع زهرة لوتوس كدلالة على الهوية المصرية، أى ركز على بعد واحد فقط من شخصية مصر هو البعد الفرعوني متوجهاً لأبعادها الأخرى.

وقد حاول العرض أن يمسك بخطف المسرح و السلطة. فالسلطة تrepid فرض قيمها وترغب دائمًا في طمس المحتوى، باختصار تrepid ان يكون المسرح مجرد واجهة حضارية مفرغة من أي معنى في حين يأبه المسرح الا أن يمارس دوراً تنويرياً للعراكم وللسلطة وذلك بالكشف عن سلبياتها وتناقضاتها تهيداً لتجاوزتها.

ولتأكيد هذا المحيط - المسرح والسلطة - بما المخرج إلى عملية مونتاج تسجيلية تارجح بين حياة فنان المسرح وإبداعاتهم، مثل سوق التدويري اسماعيل من يعقوب صنوع، ففى البداية نعمت التدويري بلقب موليير مصر، ولكنه سرعان ما انقلب عليه متهمًا إيه بالتحرر يرض على الشورة ضله، فكان نفي صنوع إلى باريس. وهناك

قد يكان الشعراً، يلتحقون بيلات الأمراء والسلطانين، وذلك بالطبع لضممان المرور والحماية. وقد أبدعوا وفق هذا الأطار، ويقيس إبداعاتهم لنا عبر السنين فضفها وتغيب فخراً.

وهنا والآن تبدل الإوضاع وأصبحت الحكومة هي السلطان الأمر الناهي، ولكنه سلطان «قشرة» كالذهب الفالصوص قتل: أكياسه بالزلط والرمل ومن ثم فالبعد عنه غنيمة.

وهذا هو الوضع في مسرح الدولة الذي آخر فنانه هجرانه والإنتصارات لرئيسي الذهب الحقيقي، إلا في أقل الحدود وأضيق نطاق، فالحكومة فارس الخطف وتضع يدها في جيوب مواطنها - آسف - أقصد رعاياها الذين يبادلونها خطفها بخطف.

ويعاً أن الفنان هو واحد في رعايا الدولة المبزرن - مع بعض الاستثناءات بالقطع - فما أن يوكِّل إليه مسرح الدولة أى عمل، إلا وستتيقظ لديه حاسة الخطف، فيؤدي في ثلاثة أيام ما يجب أن يستغرق ثلاثة أشهر على الأقل. هنا بالفعل ما انتابي وأناأشاهد العرض المسرحي احتفالاً بيوم المسرح المصري الذي جاء باهتلاطم له ولاشخصية.

وقد تحدثت مع بعض أعضاء اللجنة المنظمة للاحتفال، الذين أهدوا استياءهم من العرض وسلبياته، ولكنهم ألبسو التوقيت وضيق



أيضاً موقف مهران داخل مسرحية «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى، الذى أداه عبد الله غيث وسط حماس الماضرين بما يؤكد رغبتهم فى توصيل رسالتهم ورسالته إلى المحاكم، يقول الفتى مهران:

ـ قل له أيها السلطان فلتعرص على موئقنا / من حلقنا / إن فى هنا سلاماً للوطن وأماناً لك قبيل سواك / قل له يايهـا السلطان / لاتقهر الإنسان أن يعمل مايأهـا / لاجعل الإنسان وحشا ضاريا يتهش أوصال الحياة / قل له لا ترسل الجيش لكن يفتح سوق السنـد للتجـار إـحدـار لما خطر جـاثـم بالـهـاب »

وعبر أسلوب الرواية احاطتنا المسرحية عـلـما بـنشـاطـ أبي «خـليلـ القـبـانـيـ» بعد إـغـلاقـ مـسـرـحـهـ فىـ سـورـياـ، حـضـورـهـ إـلـىـ مـصـرـ بـدـعـوـةـ منـ صـدـيقـهـ عـبـدـ الـحامـولـيـ. وـفـىـ مـصـرـ عـرـضـ القـبـانـيـ مـاـيـقـلـ عنـ ثـلـاثـينـ عـرـضـاـ مـسـرـحـياـ، استـقـىـ مـرـضـوـعـاتـهـ مـنـ أـلـفـ لـيلـةـ وـلـيلـةـ وـالـتـارـيخـ الـعـرـبـيـ وـالـإـسـلـامـيـ. وـلـكـنـ شـبـتـ النـيرـانـ فـيـ مـسـرـحـهـ بـأـعـازـ مـنـ السـلـطـةـ.

كـماـ عـرـضـتـ المـسـرـحـيـةـ لـدـورـ المـسـرـحـ فـيـ مقـارـنـةـ الـاحتـلـالـ الـأـنـجـليـزـيـ وـذـكـرـ مـنـ خـلـالـ التـوقـفـ عـنـ عـبـدـ اللهـ التـديـمـ الـذـىـ كـتـبـ مـسـرـحـيـعـينـ وـطـبـيـعـيـنـ اـسـتـعـانـ فـيـهـماـ بـالـعـرـائـسـ، وـيـجـعـ عـبـرـ الـبـالـغـةـ وـالـسـخـرـيـةـ الـلـاذـعـةـ فـيـ إـذـكـارـ نـفـوسـ الـمـصـرـيـنـ وـدـفـعـهـاـ إـلـىـ التـوـرـةـ عـلـىـ الـمـحـتـلـ الـأـجـنبـيـ.

ولـكـنـ سـرـعـانـ مـاـفـلـتـ خـيطـ المـسـرـحـ وـالـسـلـطـةـ مـنـ بـنـ يـدـىـ المـخـرـجـ السـيـدـ رـاضـىـ بـسـبـبـ لـهـفـتـهـ عـلـىـ إـقـعـامـ الـقـفـشـاتـ الـتـىـ تـضـعـلـ الـجـمـهـورـ مـنـ جـهـةـ، وـيـسـبـبـ رـغـبـتـهـ فـيـ تـقـدـيمـ باـنـورـاماـ لـتـطـورـ

المسرح المصرى من بدايته إلى اللحظة الحاضرة وهو ما فشل فيه تماماً، فجأه غير متوازن، إذ أفرد مساحة لبعض أبطاله، وأظهر آخرين بما لا يليق بهم مثل على الكسار الذى لم يجد من يتبه إلى دوره البازار فى اثراء الكوميديا الشعبية والمرحجلة، بينما مر مرور الكرام على آخرين مثل روزا يوسف، بشارة واكيم يوسف وهبى ذلك الفنان الذى اثري حياتنا الفنية على مستوى المسرح وعلى مستوى السينما، مما أثار الفنانة أمينة رزق ودفعها إلى الاحتجاج العلنى ضد هذا التجاهل الذى يحمل فى طياته تحجلا لها أيضاً ولتاريخها الفنى معه.

لقد كان من الأنفع والأجدى الإعداد لعرض مسرحي متكامل يعبر عما وصل إليه الفن المسرحي فى مصر تقنياً ومفهومياً، مع تعزيز شهادات العتيد لأسماء الذين أسهموا أو يساهمون فى دفع عجلة المسرح المصرى إلى الأمام.

مؤتمر

صراع الثقافة والسياسة فى مؤتمر وزراء الثقافة العرب

الخليج، ومكتب اليونيسكو بالقاهرة. وإلى جانب الموضع الرئيسي ناقش المؤتمر عدداً من القضايا، بالإضافة إلى توصيات الدورة السابقة، وشارك مصري ستة أبحاث من أربعة عشر بحثاً في موضوع المؤتمر الرئيسي وهو:

- ١- قومية الطفل العربي. للباحث أحمد نجيب
- ٢- البعد الإسلامي في ثقافة الطفل. للشاعر أحمد سليم
- ٣- وضع استراتيجية للتعاون بين البلاد العربية في مجال ثقافة الطفل للدكتورة أمينة حمزة
- ٤- دراسة عن المؤسسات الحكومية وغير الحكومية المختصة بثقافة الطفل العربي. للدكتور عاطف العبد
- ٥- المسرح والسينما الموجه للأطفال العربي، للباحث يعقوب الشaroni

اختار الوزراء المسؤولون عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي، موضوع ثقافة الطفل العربي، ليكون المحور الرئيسي في الدورة الثامنة للمؤتمر، التي عقدت بمقر جامعة الدول العربية بالقاهرة في الفترة من ٣-٦ يونيو. وعلق وزير الثقافة المصري «فاروق حسني» ورئيس المؤتمر على اختيار هذا الموضوع في ظل الأوضاع العربية الراهنة التي تطرح نفسها باللحاج، بأن الموضوع يتم اختياره في الدورة السابقة، وسيكلف الباحثون باعداد الأبحاث اللازمة قبل عقد الدورة بفترة كافية، وكان من الصعب تغيير الموضوع تبعاً لتطور الأحداث في الوطن العربي.

شارك في المؤتمر جميع الدول العربية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، ومنظمة العواصم والمدن الإسلامية، والاتحاد العام للفنانين العرب، والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ومكتب التربية العربي لدول



٦- بعد الإنساني في تكون ثقافة الطفل العربي، للدكتور مراد وهبة.

وقد أصدر المؤقر في ختام جلسته «بيان القاهرة» للنہوض بشقاقة الطفل العربي، كما أصدر خمسة وثلاثين توصية حول أربعة محاور رئيسية هي: الهوية الثقافية للطفل العربي، والشقاقة المكتوبة للطفل، والطفل العربي والشقاقة المسورة والمرئية، والوعي والإبداع في ثقافة الطفل.

وأكيد الوزراء المسؤولون عن الشقاقة في الوطن العربي في «بيان القاهرة» على بذل الجهود الصادقة للعناية بشقاقة الطفل، باعتبارها قضية قومية ومصيرية، وأساساً للتطور والنمو في سائر أرجاء الوطن العربي، وخير ضمان لتحقيق الريادة الفكرية في بناء المستقبل الزاهر، كما أكدوا على إعداد الطفل العربي ليكون مواطناً عربياً صالحاً، ومد الرعاية للطفل العربي في داخل الوطن وفي المهاجر، لتأكيد صلته بقوميته ولتشبيط هويته، وترسيخ انتساقاته إلى الوطن الأم والحضارة العربية والإسلامية، والتعاون في هذا

بهذه الجوائز:

- ١- إبراهيم حلمى الفخرى - سوريا - والجائزة قدرها (٢٥٠٠) دولار.
- ٢- عهد التواب يوسف - مصر - (٢٠٠٠) دولار.
- ٣- مناصفة بين أحمد صفوان وهانى الجبار الله - الأردن - (١٥٠٠) دولار.
- ٤- الموفق عادل - سوريا - (١٠٠٠) دولار.

*م الموضوعات الأخرى

وقد أوصى المؤقر بعقد الدورة التاسعة القادمة في لبنان بعد أن تنازلت السودان عن طلبها في استضافة هذه الدورة، رجاءً أن يتحقق انتقاد الدورة في لبنان استقراراً للأوضاع في القطر اللبناني الشقيق وتوجهها الصدوف، وعرضت السعودية استعدادها لتقدير الإمكانيات الالزامية لنجاح هذه الدورة، وتم انتخاب فلسطين رئيساً للجنة الدائمة للمؤقر في دورته القادمة، ومصر نائباً للرئيس من تأسيس أخرى ناقش المؤقر عدداً من القضايا الثقافية.

أولها: نحو خطة عربية لاسترداد الممتلكات الثقافية، ودعت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إلى إعداد الدراسات وعرضها على اللجنة الدائمة للأثار، لمناقشتها في المؤقر الثاني عشر للأثار، الذي وافت الجزائر على استضافته. وثانيها:

المشروعات الثقافية القومية، والتي قُتلت في المراجع الفنية للخطبة الشاملة للثقافة العربية وعقد الندوات الثقافية في مختلف العواصم العربية والسعى لنشر وقائعها لتعجمم القادة، وفي هذا الصدد، دعت المنظمة العربية للثقافة إلى عقد ندوة عن تاريخ العرب في أسيا، وروافقت سوريا على استضافتها ونشر وقائعها وبروتها. ودعت المنظمة أيضاً إلى ضرورة نشر كتاب الفن العربي الإسلامي، الذي يمثل وجهة النظر العربية في العادات الحضارية العربية الإسلامية، وكذلك نشر سلسلة الكتبية بطلب التعميرات عما لحق

*الجانب السياسي

سيطر الجانب السياسي على أغلب جلسات المؤقر الذي عقده وزراء الثقافة العرب لمناقشة موضوع ثقافة الطفل، وكانت فرصة لتصفية المسابقات وإعلان الجلسات المغلقة حتى لا تفوح رائحة الخلافات خارج الوفود الرسمية، وظهر هنا جلياً في محاولة رئيس ولد الكويت استصدار قرار من المؤقر بادانة العراق لعدمها التراث الثقافي الكويتي آبان غزوها بلاده، واعتبره بعض روؤساء الوفود على الاقتراح الكويتي، إلا أن غالبية الحضور وافقت على المذكرة الكويتية بطلب التعميرات عما لحق

كنا حربنا الكويت فلماذا لا تسمى
لتحرير الثقافة العربية» خاصة أنه بدون
الحرية سوف تظل مقدرات الأمة جميعها معطلة
وامكانياتها ضائعة ، إذا لم نسع لنوازى، الحرية
السياسية بالحرية الثقافية. ومن بين
الموضوعات التي أقترحها رؤساء الوفود
لمناقشتها في الدورة القادمة كذلك: موضوع
الثقافة العربية ووسائل الاتصال الحديث،
وموضوع التبادل الثقافي وتنسيقه، وموضوع
استعادة الممتلكات الثقافية، وسوف تقوم
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لاحقاً
بتتنسيق الاتصالات لاختبار الموضوع الرئيسي
للدورة القادمة وزمان انعقادها.

بالغارات الثقافية الكريه من أضرار،
 خاصة أن رئيس وفد العراق أعلن عن
نهاية بلاده في تجاوز هذه الأزمة ويدعوه
صفحة جديدة من العلاقات العربية.
من ناحية أخرى ظهرت العلاقات في الجلسات
التي شهدت اقتراحات رؤوساً ورؤساء الوفود
لموضوعات الدورة التاسعة القادمة، واقتراح
حسن اللوزي - وزير ثقافة اليمن - ضرورة
مناقشة حرية الثقافة وحق المواطن العربي في
المعرفة والمعلومات، واعتبرت السعودية على
هذا الاقتراح، وساندتها سوريا في اعتراضها،
 عند ما أعلنت د. ليجاع العطار وزيرة الثقافة
السورية: «يا بوسنا إذا كنا نحن على رأس
مؤسساتنا الثقافية في بلادنا وما زلنا نناقش
مسائل خاصة بحرية الأبداع والثقافة»، إلا أن
حسن اللوزي أكد على اقتراحه بقوله: «إذا

حول فيلم يوسف شاهين الجديد

«القاهرة» بين الهجوم والهجوم المضاد

تكتف هذه المقلات بطرح أسئلة بروليسيبة من نوع: كيف خرج هذا الفيلم من مصر، ومن الذي وافق على عرضه في المهرجان الدولي؟.. بل عملت على إستعداده. عدة مؤسسات ضد الفيلم، فطالبت بأن يكون لوزارة الثقافة وزريراً موقوفاً من هذه الفضيحة».. وأن

تتولى نقابة السينمائيين التتحقق مع المخرج! وتطوعت ناقدة بهاجمة يوسف شاهين، طاعنة في «تصريحاته»، معترفة بأنها لم تر الفيلم ولكنها تعرف المخرج جيداً، وأنها على يقين من أن يوسف شاهين يكره مصر، ويظهر «أحساًها» في أفلام تولها فرنسا.

الهجوم المضاد.

بعض الأقلام محولت، في الأسابيع القليلة الماضية، إلى سكاكين وجنازير.. وعلى طريقة شبيحة الشوارع وقطع الطريق، شرع أصحاب هذه الأقلام في «التحرش» بيوسف شاهين وفيلمه الأخير، القصدير، «القاهرة: متورة بأهلها».

بدأت الفارة على قاهرة يوسف شاهين من مهرجان «كان».. ففي رسالة مطولة، مرسلة من هناك، كتب أحد النقاد، وهو من كتاب السيناريوهات أيضاً، مقالة يقول فيها إن فيلم يوسف شاهين يعتمد الإساءة إلى سمعة مصر، ويشوه صورة عاصمتها، تشيرها مؤلماً، يشمل شوارعها وسكانها وتقليلها وطريقة الحياة اليومية فيها.. وإن الفيلم يبيع الآلام والجرح المصرية للغرب الذي يصفق عادة لصور التخلف الواردة له من العالم الثالث.

وتواتت المقلات، من ذات المهرجان، التي تتحدث عن «الفيلم المهزلة»، الذي نفذ بأسلوب «جامع القمامات»، والذي يقيم القاهرة من خلال «عين شريرة قاسية وظالمة». وأن الفيلم في النهاية يبلغ من القبح درجة تثير الغثيان، ولم

قطاع كبير، لا يستهان به، من المثقفين والنقاد، يتزعزع تماماً من جملة «الإساءة لسمعة مصر».. ذلك أنه تحت ستارها، تعرضت أفضل الأعمال السينمائية، وأكثرها صدقاً، إلى إضطهاد شديد.. وهي جملة قديمة. لها تاريخ



في المهرجانات الدولية.. وأصرت الرقابة على حذف لقطة من فيلم «صائد الديابالت» لخيري بشارة، تظهر فيها فلاحة عجوز ترم جدار بيتهما بالطين، يزعم أنها «تشو» صورة مصر.. ووقف وزير الثقافة الأسبق، الراحل، عبد الحميد رضوان، متحجلاً، أثناء عرض فيلم «إنقاذ» لختار أحد، طالباً إيقاف العرض لأنه

«يسىء» إلى صورة الوطن!»

استخدمت المقالات المهاجمة «القاهرة»، ذات العبارات الشتمية، التي أصبحت، بالتجربة، لا تزدّى إلا إلى نفور قطاع كبير من المشففين والنقاد.. الذين إنظروا، بقلق وشفف، مشاهدة الفيلم.

ما أن عاد يوسف شاهين إلى مصر بعد إنتهائه، مهرجان كان، حتى بدأ «هجومه الصناد».. حمل فيلمه وذهب إلى جمعية نقادة السينما.. ثم إلى «نقابة السينمائيين».. ثم إلى «نقابة الصحفيين».. وفي كل مرة تتحول المناقشة، لا إلى مظاهرة تأييد ليوسف شاهين

بعض، يرجع إلى بدايات السينما المصرية وتستخدم للبطش بالأعمال الفنية ذات الطابع النقدي، في فيلم «الخطيب رقم ١٣»، الذي أخرجه الرائد محمد بيومي تعرض للمصادرة عام ١٩٣٣ بادعاء أنه يسيء «لسمعة مصر في الخارج» لضمته مشاهد «تقدّم فيها الملوكية الخضراء، كطعام من أطعمة المصريين إلى جانب ظهور الملة والطلبية» حسب ماجا، في مجلة الصباح ٨ أيلول، سبتمبر ١٩٣٣». لاحقاً، وتحت شعار «عدم الإسامة لسمعة مصر» المضل، إغضبت أفلام «زائر الفجر» لمدحور شكري، و«العصفور» ليوسف شاهين، و«اللائق» لصبيح شقيق، و«الظلال في الجانب الآخر» لفالب شعت، و«المذنبون» لسعيد مرزوقي.. وهذا على سبيل المثال لا الحصر، بالنسبة للأفلام الروائية.. ولم تفلت الأفلام التسجيلية أيضاً من براثن تلك الجملة الوحشية، فأفلام عطيات الأبنودي، ظلت لفترة ليست قصيرة، ممنوعة من تثليل مصر،

حضور إنساني واضح. وسرعان ما يبتعد الفيلم عن تصورات الأجانب للعاصمة، ليتوغل، بكميرته، إلى أحراشها، وعلى نحو صادق، مدعوم بقدر غير قليل من الجرأة: الرحام المخانق.. التكدس البشري الذي يهدد بانفجار ما.. الشوارع الضيقة والخواري الملوثة بالمجاري.. العمارات الضخمة التي تخاصر المناطق الزراعية وتقتضي عليها.. أسرة فقيرة مجتمع حول وعا، فول، تلتهمه، ويبدو أحد الصبية كمن لا يزال جائعا، يخرج من البيت، والدته تناديه من الشرفة، تلقى إليه «ساندروتش».. أفراد أسرة تطرق باب أحد أقاربها الذي يسكن مع زوجته في حجرة وحيدة.. الضيق والخرج يصيب المضيف.. وبينما ينضم أفراد الأسرة في متابعة مباراة كرة قدم تذاع بالتليفزيون، ينفرد المضيف بزوجته وليس بينه وبين الضيف سوى ستارة من قماش.

ويقدم الفيلم بياقة السريع، اللاهث، الشاب الجامعي العاطل، الباحث عن العمل، الذي يحاول الحصول على عمل ضمن «عمال البناء».. ولكن «سوق الرجال» في كسداد.. وهو يهرب من نظرات سانحة عجوز وسائحة شاذة «فتاهة» يوسف شاهين لن تنفذها السياحة والسياحة.

وينتقل الفيلم من مكان لمكان، من العتبة إلى مقهى الفيشاوي، وتسوالى المؤثرات الصوتية الواقعية: ضوضاء أغنية «الأساتذة» الشهير، أغنية «سلست إليك أمري ياربي» لأم كلثوم.. وخلف مناث المصلين تنهض صرورة بالغة الضخامة لنبيلة عبيد في فيلم قضية سمحة بدران، ولاحقا، يتحدث يوسف شعبان، المشارك لنبيلة عبيد في البطولة، عن دور

وفيلمه فحسب، بل إلى هجائيات طويلة، مبررة، عنيفة ضد شبيحة الكتابات الصفراء، قطاع الطرق، الذين قبلوا أن تحول أقلامهم إلى سكاكيين وجذارين، وغدت مقالاتهم أقرب إلى البلاعات البوليسية أو التقارير المباحثية.. وقبل التعرض للبيانات والمقالات التي وقفت إلى جانب «قاهرة» يوسف شاهين فلننظر إلى الفيلم نفسه.

بعيدا عن السياحة

يبدأ فيلم «القاهرة: متورأ بأهلها»، بشاب يسأل يوسف شاهين، الذي يجلس داخل سيارته، عن إمكانية أن يستغل بالسينما.. ويسأله يوسف شاهين بدوره عما إذا كان قد تخرج في معهد السينما؟.. وعندما يجيبه بالنفي، يقلب يوسف شاهين شفتيه السفلí آسفا.. يركب الشاب السيارة، إلى جانب يوسف شاهين ليوصله إلى مكان ما، في إجابة يوسف شاهين نحو الجاذبة حيث معهد السينما.

مع طبلة المعهد، في إحدى القاعات، يعلن شاهين أن تلوكسا «وصله من فرنسا، يغطّره بضرورة تحقيق فيلم عن «القاهرة».. ويطلب الأستاذ من تلاميذه الإدلا.. ببعض الإقرارات.. فتاة تقول أنهم، في فرنسا، لا يعرفوننا إلا من خلال الأهرامات، وعلى الفور، يقدم الفيلم لقطات للأهرامات، ويقول آخر، إن الرقص الشرقي «من سمات «الشرق» في عيون واذكرة الأوروبيين، وتطال.. وتطالعنا، للحظات، وراقصة يعتمد المصور طارق التلمessianي، أن يقدمها كجسد بلا وجه، كما لو أنه يريد القول بأنها لا تقتل «حقيقة» لها

الفقراء، في السياسة الذي لا يتجاوزه ترشيح الأغنياء، في الانتخابات.

لكن كل شيء ليس هادئاً في القاهرة، كما قد يبدو من الوهلة الأولى.. فها هي جامعة القاهرة تنفجر في مظاهرات بالغة القسوة والضخامة، ترفع شعارات العدا، لأمريكا، وتحاول قوات الأمن المركزي أن تقسمها .. بالعتق.. ولكن..

وبنتهي الفيلم بمشهد تحذيري واضح المعنى .. فالشاب العاطل، الذي سأله يوسف شاهين عن إمكانية أن يعمل في السينما يتوجه، مجبراً، نحو مجموعة متطرفة من أصحاب اللهي والجلابيب البيضا .. يتحلقون حول أميرهم الذي يصف جاهليه «المجتمع الحديث»، الآن، بأنها أشد من جاهليه ما قبل الإسلام.. لذلك فنمن الحق، والواجب، مواجهة تلك «الجاهليه الجديدة»!

هكذا.. من أحب بقوة، ضرب بقوة.. ولأن يوسف شاهين أحب القاهرة، لم يتتوان عن نقدها، بعشق، بدون رحمة.. وفيلمه هذا، ليس إستثناءً أو مفردة في عالم السينما، خاصة السينما التسجيلية، فهو، في النهاية إضافة إلى أفلام قد تتجاوزه حباً، وقوساً، مثل « هنا القاهرة » ليوسف أبو سيف، و« القاهرة كمال يرها أحد » لإبراهيم الموجي، وأوكازيون « خسام على، وإنقاذه » لمختار أحمد..

«الإسماء».. في منزلة التاريخ.

فيما يشبه الإجماع، إنقضت الأقلام في «هجوم مضاد» على القلة التي استخدمت أقلامها كسكاكين وجذارين، والتي تحرشت، على طريقة البلطجية، بيوسف شاهين وفيلمه.



فأصدرت جمعية نقاد السينما بياناً ساخناً يندد بكل من يحاول المساس بهامش حرية التعبير الذي انتزع بعد نضال طويل.. وكمحصلة لمناقشات أعضاء نقابة السينمائيين، أعلن رئيس إتحاد الفنانين العرب أنه لا يمكن لأى فيلم زن يسى، لمصر، وإلا كانت السينما العالمية كلها تسىء إلى دولها، لأنها تتناول نواقص أو سلبيات.. ووقفت الصحفيون، عقب عرض الفيلم، إلى جانبه، وإلى جانب مخرجه.. وبينما أصبحت الأقلام المنددة بـ« القاهرة » يوسف شاهين بالخرس، بدا للمتابع أن جملة «الإسماء» إلى سمعة مصر» القيمية، المبذلة، المهللة، التي بها، أخيراً، إلى مذيلة التاريخ.. وهذا أهم ما في الأمر.

كمال وصدى

كتاب

حول كتاب بول شاول «المسرح العربي الحديث...»:

إسراف هنا... وتقدير هناك!

العرض الذى تقدم فى تلك المهرجانات من حيث هي معبرة عن واقع المسرح فى البلاد الذى جامت فيها، أو الاعتماد عليها جيئاً لرسم صورة الواقع المسرحي العربى - على وجه العموم - أمر يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، فلا تكتسب الأحكام التى يؤخذ بها، غالباً مفصلاً، ومناقشة مستفيضة فيما أعرف - عرضاً مفصلاً، ومناقشة مستفيضة لتلك الظاهرة التى عرفتها المهرجانات السبعينيات والثمانينيات، أعني «المهرجانات» التى تقام بالمسرح فى مدن عربية متعددة: دمشق وقرطاج ثم بغداد والقاهرة والكويت، إنه يعرض فى حوالى المائة والخمسين صفحة (الكتاب يقارب الستمائة) مهرجانات دمشق: الثامن والتاسع والعشرين والحادي عشر (السنوات: ١٩٨٩-١٩٧٦)، (الدن، ٨٩). كتاب هام، جدير بالعرض والمناقشة: أحد وجوه أهميته أنه يقدم - للمرة الأولى،

فيما أعرف - عرضاً مفصلاً، ومناقشة مستفيضة لتلك الظاهرة التى عرفتها المهرجانات السبعينيات والثمانينيات، أعني «المهرجانات» التى تقام بالمسرح فى مدن عربية متعددة: دمشق وقرطاج ثم بغداد والقاهرة والكويت، إنه يعرض فى حوالى المائة والخمسين صفحة (الكتاب يقارب الستمائة) مهرجانات دمشق: الثامن والتاسع والعشرين والحادي عشر (السنوات: ١٩٨٩-١٩٧٦)، ثم دورات أيام قرطاج: الأولى والثانية والثالثة (السنوات ٨٣، ٨٤، ٨٥)، ومهرجان بغداد المسرحي الأول (٨٧)، ومهرجان القاهرة الأول للمسرح التجريبى (٨٥) ومهرجان القاهرة الأول للمسرح التجريبى (٨٨)، والمهرجان الأول للمسرح فى لبنان (٨٣)، ومهرجان مسرحيات الفصل الواحد فى بيروت (٨٣ أيضاً)، وأخيراً المهرجان المسرحي الأول لنول الخليج العربية بالكويت (د.ت.). ولاشك فى أن هذا الجزء من الكتاب له قيمة «الوثائقية» أو «التوروثية»، لكن الاعتماد على



تحولت المهرجانات إلى أمثلة لقاء... لقاء الأعمال العربية ببعضها، وما ينبع عن ذلك من تأثير وتبادل خبرات وأيداعات...». على هذا النحو، يناقش الكاتب عروض تلك المهرجانات. من خلال العناصر التي يراها مكونة للعملية المسرحية: أزمة الفضاء، أزمة النص، أزمة الإخراج.. وطبيعي في مثل تلك المناقشة أن تحظى بعض الأعمال بفضل وإهتمام أكثر من سواها، هنا شيء يتعلق، في الأساس، بطابع الشابة الصحفية «لتلك الظواهر. الوقت المناسب والبيز المناسب». الخ.

حسابية مسرحية مدربة ومجردة كأنها عفوية تاريخية تتبلور أكثر فأكثر في اختيار وسائلها وطرقها ورؤيتها...») أهمية روجيه عساف أنه فكن من صياغة هذه العناصر صياغة متعددة وظليمية. الخ» (ص ٢٦٧ وما بعدها).

بعدها بسنة واحدة قدم ذات العمل في دمشق، وكتب عنه بول شاول نقيب مasicin أن كتب: «وقد أدى هذا التطرف «الكيسياني» بروجيه عساف إلى اعتماد نظرية انتقائية في الواقع اللبناني، جعلته يجزئ، معطيات هنا الواقع التاريخية والجغرافية والإنسانية...» إن انتقائية عساف هذه أفرقت معطاء الانسان» وكانت أن توقيعه في فولكلورية تقليدية.. بل كانت أن تستوي عليه صفات «سلطوية» في تفسير الواقع تفسيراً أحادياً مغلقاً...» كل ذلك يجعل روجيه عساف، من حيث رؤيته الإنسانية والاجتماعية في موقع غير متطلع وغير طليق، في ركاب الموجات المرتدة... الخ» (ص ٢٤٢ وما بعدها).

إلى لا أعرف روجيه عساف، ولم أشهد أيام الخيام». لكن التناول في الحكم عليه وعلى عمله، من النقين (الضمير المتفق على الواقع- الطبيعية...) للنقين (الانتقائية- المجزئ)، معطيات الواقع غير الطبيعية

وجه ثانٍ من وجوه أهمية كتاب بول شاول يمثل في التقطيعة الواقية لواقع المسرح اللبناني خلال السنوات التي يحدوها الكاتب لمدة كتابه، من منتصف السبعينيات نهاية الثمانينيات. هنا يبلغ الناقد أقصى تحقق لقدراته، فهو يكتب صادراً عن حب ووعي وفهم ومعرفة بالتفاصيل: تفاصيل الواقع الذي خرج منه هذا الابداع المسرحي ليعمود في بيته إليه، وتفاصيل تطوير الفنانين الذين يعرض لأعمالهم في ماضيهم وحاضرهم.

هكذا تتكامل عند القارئ، معرفة جيدة بأهم الواقعين الآن على خشبات المسرح اللبناني: يعمق الشدراوى ورمون جباره وجلال خوري وزiad رحيمان ونبيه أبو الحسن والرحيميان (منصور وعاصر)، وأنطوان كرياح وميشال جبر.

أما روجيه عساف فقد لفت نظرى أن الأستاذ شاول تناول عملاً واحداً هو «أيام الخيام»، مرة من خلال تقديمها في دمشق والثانية في قرطاج والمدهش أن حكم الناقد على العمل قد اختلف اختلافاً واضحاً في المرتين. حين قسم في قرطاج (٨٣) كان مما كتبه عنه: «أيام الخيام» تعبر مسرحي عن واقع معاش يتراكم في يوميات القرية المبنية...» وهي تبدو ضميراً متفتحاً على الواقع التاريخي، وعلى الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، ومن هذا الواقع بالنات تستجد المسرحية أدواتها وتعابيرها وأشكالها...») عفواً، لكن عفويته تخترل

والارتفاع) أمر يثير الدهشة والتساؤل، فلا ينصل بين المك敏ين المتلاقيتين سوى عام واحد، وأقل من ثلاثين صفحة في ذات الكتاب! حين يضطرب الميزان على هنا التحمر.. فماين يكن السبب؟

لكن من أدق وأشمل ما يقدمه الكاتب في هذا القسم، التناول النفي والفكري لأعمال الرحباني الشلالة (عاصي ومنصور وزياد)، ويلمس القلب على نحو خاص ما كتبه عن عاصي: غبوريته ثم غيابه. يكتب بول شازول «ترى أين خطت هذه الفيروزية؟ أين خط هذا الفرس الفاتح؟» في أي تصدية من شمالها، في أي وجه من ملامحة، في أي مسرحية وفي أي عصر، في أي لقى: لمي أي طفولة، لمي أي بنحو، في أي نغم يفتح بوابات الحلم ولا يغلقها؟ ماذَا قلت يا عاصي لمي غبورياته؟ ماذَا قلت في زمن الفرات والقطارات الكسرية والحزن الذي يبدأ ولا ينتهي، في زمن الوجوه المكشدة والأجسام العدنية والمتحول المنهكة؟ ماذَا قلت في زمن التفلة...».

هذا القدر من الإشاع والتشken الذي يبلله الكاتب فيتناوله للمسرح اللبناني، مفتقداً تماماً بالنسبة لمسار عربية أخرى، خاصة: المسرح المصري.

وأود أن أكون واضحاً هنا: أنت لا أصدر عن سوق «يتخصص» لما يحيط به المسرح (يعرف الكثيرون أنتي من أقصى تقاده، وأنتي كدت أنصرف عن متابعة عروضه السقية، لكنني - بالتحديد - أرى أن هذا الافتقاد «للإنسان» أمر يسمى إلى قضاة الكاتب والكتاب، وتجربة المسرح المصري، الطويلة المكتنزة، لا يمكن إسقاطها ثم الوصول إلى نتائج صحيحة في الوقت ذاته، في كتابه من ستمائة صفحة، كم يشغل المسرح المصري؟ سأقول لك: ثلاثة صفحات تقتل آخر فصل الكتاب، ينقضي معظمها في تسجيل ندوة

أقامتها مجلة، المستقبل، ضمت عدداً من المشتغلين، ثم تناولاً بالغ الحفنة والإيجاز لعدة أعمال قليلة الأهمية في خارطة هذا المسرح. (إن الأستاذ شاورل الذي يكتب أكثر من هذه الصفحات الثلاثين في تحليل مسرحيتين كوريتيتين ويكتب بالتفصيل عن مثلثي الأعمال اللبنانيّة التي يعرض لها، حتى يمثل الأدوار الثانية: جاء، في نهاية حديثه عن مسرحية يعقوب شدراوي «جبان والقاعدة»، ٨١)، وبعد حديث عن المثلثين جيمعاً، وبقي الطفل شادي شدراوي (جبل يعقوب) الذي كان «عواماً كفرخ البط»، حيا وقرباً إلى القلب روايتها، هذا الكاتب ذاته يجسر على أن يناقش عرض «مجنون ليلى» لأحمد شرقى في أقل من نصف صفحة، وعرض «مأساة الملاجع» لصلاح عبد الصمد، فـ«أقل، من صفحتين».

أو اثنين: عن مسرحية جلال خوري «زلك باريس»،^{٨٣} يكتب: «أما كان على جلال خوري أن يقرر سمات هذه الشخصيات من دون أن يقع في البندالة؟ ... هنا الاتياع المبتدئ المزدوج طال إلى المزار نفسه، فالخوار الذي يشكك التطبيل والبلادة والثرثرة والتكرار، تحسه كذلك مبتدأ...»، وعن مسرحية الشدراوى «نزهة رفيعة»،^{٨٤} يكتب: فالشدراوى هنا (على ملاماته البرشبة المخفقة) كان واضحاً، أى أنه لم يلجا إلى «البارودى» (أى إلى لغة الظاهر والباطن) لتحديد نقاط الصراع، على العكس، فلتش هذ النقاط... فلتشها «مترحجة» في مبادرتها الصارمة، إلا أن هذا الفلش في ابتعاده عن معموله الفكرى الفج، جاء في صياغة الرواية...»، لكن هذه أمثلة قليلة على أي حال).

.....

رغم تلك الملاحظات، وسواء، يرى كتاب بول شازول هاماً، ومثيراً للجدل، من حيث التوثيق والتطبيق معاً، وصحيحاً كذلك من حيث توجهه العام، والهدف هو العمل على بعث الإبداع المسرحي العربى من جديد. إنه يسأل ثم يجيب: «هل فسات الأوان؟ لانظر بل لا تزيد أنت نحترف بذلك، لأن واحات قليلة. مقلة ومحاصرة لارتفاع تتبعنى فى أرقها الإبداعى، وفى أرقاتها الإبداعية، وفى هذه القلة نضع آمالنا...».
نعم، هذا صحيح بغير تحفظ.

فاروق عبد القادر

الفن والمهنى وثقة الناس به، عليه اليوم أن يعبد تأسيس ذاكرتته، ولفته، وتوجهاته وعلاقاته، كى يستعيد مرجعيته المطلوبة...»^{٨٥} مثل هذا القول أيضاً قد يصدق على القسم الأول (ذى الطابع النظري) من الكتاب والذى يحمل عنوان «داخل للمسرح العربى الحديث»، وبنالش فيه الكتاب انطلاقاً من المروض الذى أتبع له أن يراها - جوانب مختلفة للظاهرة المسرحية (أزمة الهوية- الفضاء المسرحي- الفرق الجماعية- المسارع القومية والخاصة- المسرح ووسائل الاتصال الجماهيرية- النقد المسرحي...) الخ). وجده الأهمية فى هنا القسم- والذى لا يطبع، بطبيعة الموضوع ذاته، لأن يتول الكلمة الأخيرة حول موضوعات لا تتحمل كلمة أخيراً- أن يقدم وصداً وإثارة لأهم التضاميات المطروحة- هنا والآن- فى المسرح العربى، ثم يقدم تصوراته عنها. تلك التصورات محددة- حسب بيتر بروك- بصورة الكاتب لحظة الكتابة، أى بالمعطيات التى توفرت له من جانب، وتكوينه الفكرى والشخصى و موقفه العام من الواقع، من الجانب الآخر.

فى طرحه لهذه القضايا- وفي ممارسته التطبيقية كذلك- يبدو بول شازول ناقداً عنينا بالمسرح من حيث هو كذلك، أى من حيث إنه يقدم «عرضًا مسرحيًا»، لاحكمائية، ولا منشوراً دعائياً، ولا فلماً تعبجياً، ولا توليفاً خشناً يفتقد الوحدة والانسجام بين عناصر وأدوات فنية مختلفة أنه مع «المسرحية» ضد «الأدبية» «الإنسانية» ضد «الدعائية» و«التبسيط وال المباشرة...»

من هنا فهو يسعى لتأسيس لغة أصلية و مختلفة للنقد المسرحي، لغة- فى عصمتها- مستقيمة، طبيعية، لينة، بيضاء. غير أن هذه اللغة تعمض أحياناً أو تلتبس فلا تقاد تبين (خذ مثلاً

وحيل «جراهام جوين»: الفنان فوق الواقع

]. أما في كتب النقد الأدبي، فلم يحظ بعض أعمال «جرين» بشيء يذكر. اللهم إلا في فصل يictim كتبه عنه «محض السمرة» على سبيل التعريف في كتابه: (أدباء، الجيل الفاوضب)، الذي صدر منذ أكثر من عشرين عاماً. وتبقي المقدمة الضافية التي كتبها مترجم «غرفة المعيشة» الأديب الراحل ميخائيل رومانـ أهم ما كتب بالعربية عن «جرين» وأعماله. لم يفز «جرين» بجائزة نوبل، على الرغم من أنه كان يستحقها في تقدير كثير من النقاد، ولعل في ذلك بعض التفسير لقصور النقاد والمترجمين العرب وتقاعسهم عنه.

القضية الرئيسية التي تثيرها أعمال «جرين»، هي قضية الخبرة- أو التجربة- الدينية، في تشابكها المعتد مع الخبرات الإنسانية الأخرى عقلية كانت أو حسية، وعلى رأسها الخبرة الجنسية.

وَهِيَ نَقْرَأُ أَعْصَالَ «جَرِين»، لَاتَّحَسْ أَنَّ
الْقَضِيَّةِ الْدِينِيَّةِ مِثَارَةٌ بِشَكْلِ مُفْتَلٍ، يَلْتَحَسْ
أَنَّ الْكَاتِبَ يُشَيرُ إِلَى مَا يُعِيشُهُ وَيَعْانِيهِ بِالْفَعْلِ،
وَلَتَحَسْ أَنَّ عَدُوَّ هَذِهِ الْمُسَانَاهِ تَتَسَقَّلُ إِلَيْنَا
وَتَفْعَلُ فَعْلَهَا فِينَا، وَلَيْسَ لِذَلِكَ إِلَّا تَفْسِيرٌ
وَاحِدٌ مُقْتَنٌ هُوَ أَنَّ «جَرِين»، مِنْ رَوَايَتِ الْأُولَى

حياة مدينة حافلة تلك التي عاشها الروائي والكاتب البريطاني العالمي «جراهام جرين»: فقد عصرت هذه الحياة بتجارب شديدة لخصوصية والتنوع، امترز فيها الشك باليقين، والقلق الروحي بالإيمان، وتلتفت الخبرة الدينية الندية، بشوائب الحياة وجرائمها النهيمة، وقد انعكس ذلك كله على أعمال الأديب الراحل، فنجابت هذه الأعمال على تفاوت بينها مرآة صادقة وترجمة حياة لما كان يصطدح في عقل صاحبها ووجوداته، من أسلنة ونوازع، ظلت تثوّقه حتى أيام الأخيرة.

لم يلق «جرين» حظ بعض أنداده - ورثها من هم أدنى منه - في المكتبة العربية، فعلى كثرة أعماله، وتتواعها بين الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، وأدب الرحلات.. الخ، لم يترجم له - فيما أعلم - إلى العربية سوى عملين أساسين، الأول رواية «القروة والمجد» (THE POWER AND THE GLORY) التي كتبها عام ١٩٤٠، والثاني مسرحية (غرفة المعيشة THE LIVING ROOM) التي كتبها عام ١٩٥٣، وقد علمت أن «دار الهلال» المصرية، متقدمة - فقط بمناسبة وفاته - ترجمة لروايته المكتوبة عام ١٩٥٠: (الرجل الثالث



الناجحة: (الرجل بالداخل - THE MAN WITH IN) عام ١٩٢٩، لم يحاول أن يكتب إلا نفسه، بكل ما يضطرم فيها من تناقضات متصارعة، ورغبات متعارضة، ونوازع، ونوازع مضادة.

ظل «جرين» على هذا الإخلاص للتجربة المحبة في أغلب كتاباته، وساعدته على ذلك حياته المخصبة بالائلة بشتي آلوان التجارب الإنسانية، وكفى أن نعلم أنه منذ هرويه من المدرسة، وهو بعد صبي، إلى انكبابه على القراءة، وخاصة في علم النفس، من بحثيات قاسية أثبتته إلى طلب العلاج النفسي من الكآبة والضجر BOREDOM، وتقلب في أعمال عديدة لم يقصد في أي منها كثيرا، فمن مندوب لشركة تبغ، إلى محترف في إحدى الصحف المحلية، إلى محرر باب الرسائل في صحيفة (التايمز) TIMS، ثم إلى العمل في الخارجية والمخابرات البريطانية، ثم مديرًا لأحدى دور النشر. وقد كان لسفره المستمر إلى الخارج، أثر كبير في تلوين هذه التجارب وتعزيقها فمن قلب أفريقيا إلى غربها، ومن أطراف الجنوب الشرقي لآسيا، إلى المكسيك. ويرى ديفيد لودج D.LODGE أن هذه الأسفار ساهمت في انتصاج «جرين» روائيا، وزرعت فيه الفتنة بالغريب والبدائي، وجعلته ينشغل بالمواضيع الجدية التي تفتح بتابع الحياة العاطفية والروحية للفرد.

كان «جرين» قد بدأ حياته الأدبية شاعرا، كدادب الكثير من الروائيين والمسرحيين. ونشر بالفعل ديوانا عام ١٩٢٥ بعنوان: (أبريل الفضاح THE BABBLING APRIL)، ولكنه كان بحاجة إلى حيز أكثر حرية وأقل كثافة فوجده مطلبه في الرواية بشكل أساسى، وجرب نفسه أحيانا في القصة القصيرة والمسرحية. ويمكن أن نعد من أهم رواياته: (قطار استنبول STAMBOU TRAIN) ١٩٣٢، وتتدور أحداها في جو من الإثارة، حول الجريمة الاجتماعية والأضطراب السياسي الذي ساد في فترة ما بين الحربين، خاصة في عقد

احتضا، القراء، والنقاد في أكثر من لغة بأعماله. لاشك أن «جرين» كان يدرك أن الفنان أبى من من الواقع، وأن طريق الفن ليست طريق العقيدة. وهذا هو ماجعله - وهو الذى ظل محظوظاً بالعنصر الدينى فى أعماله حتى إنتاجه المتأخر، لكن بشكل أقل سيطرة وأكثر التباساً - يعلن فى آخر رواية أصدرها، (A BURNT OUT CASE) رواية (حالة توهج على لسان بطلها المهندس المعمارى، أن المسيحية - وليس مجرد الكاثوليكية - لم تعد صالحة لإنسان القرن العشرين.

الثلاثينات، وقد اعتبرها «جرين» من الأعمال الأدبية الحالية، بينما اعتبر إحدى أهم رواياته فى نظر النقاد، ضمن روايات التسلية، وقصد رواية (صخرة برايتون BRIGHTON ROCK)، عام ١٩٣٨، ولا تعود أهمية هذه الرواية إلى بنائها الفنى فحسب؛ وإنما تعود بصفة أساسية إلى أنها حملت لأول مرة المنظور الكاثولوليكي لكتابها، دون صراخ مباشر أو دعاية فجة وعظ مكشوف، ذلك أن بطلها «بنكى PIKY» فنى كاثوليكى، لكنه مجرم ومرافق، ومع ذلك، فهو يكتسب تعاطفاً غير متوقع فى سقوطه المزري.

وبينما د. محمود السمرة إلى هذه الرواية على أنها أكثـر روايات «جرين» سوداوية: (فالجريمة والإثم يغلبانها من أولها إلى آخرها .. والشر القابع فى أعماق «بنكى» ليس مرده إلى ظروف اجتماعية معينة أو إلى سبب ظاهر، إنها روح الشر تسيـر حـيـاة الإـنسـانـ، دون أن تستـطـعـ تـفسـيرـهاـ). وبأخذ «ميـخـائـيلـ رـومـانـ» على هذه الرواية، التكرار فى كثير من أفكارها، كفكرة الرعب من الجنس، والتتعصب للفكرة الكاثوليكية.

لم يكن العنصر الدينى هو العنصر الوحيد البارز فى كتابات «جرين»، بل لقد اختلط بعناصر أخرى كثيرة مستحدثة من حياة «جرين» وخبراته الشى استمدتها من أسفاره العديدة، وبعناصر مماثلة تعود إلى ثقافة «جرين» وإلى قراءاته فى العلوم الإنسانية وخاصة علم النفس، وقد امتزجت هذه العناصر جميعاً، لتتصبح فى النهاية نفمة أساسية تسود فى كتابات «جرين» جميعها تقريباً، وتتلخص هذه النفمة فى الصراع الذى يعتمل دائماً فى لغوس شخصياته، بين الحب الدنىوى وما يرتبط به من جنس وجرائم من جهة وحب الله من جهة أخرى. البطل الترسوجى عند «جرين» هو المتبدأ OUTCAST الخطيبة Re-Sin والصلاب إلى نوع من الخلاص demption، وهـا المعنى يشار إلى العنصر الدينى فى كتابات «جرين»، وتعتبر رواية (جوهر المسألة THE HEART OF THE MATTER)، التى أكسبت «جرين» شهرة دولية واسعة النطاق حين نشرها لأول مرة عام ١٩٤٨، من أهم الروايات التى تجسد وجهة النظر اللاهوتية الكاثوليكية، فى الخلاص عن طريق الخطيبة.

لاشك فى أن هذا المعنى التراجيدى لم يحضر العنصر الدينى، لم يكن ليعجب كثيراً من

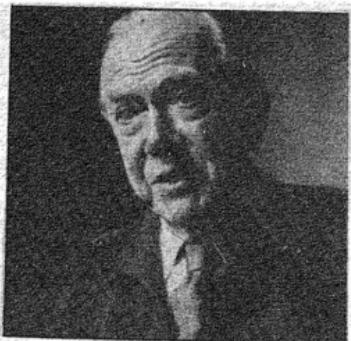
على أية حال، ليس أمامنا مفر من الاقرار بسيطرة الفكرة الدينية عامة، والملتب الكاثوليكى خاصة، على معظم أعمال «جرين»، ولم لا؟ وهو الذى حصل إلى الكاثوليكية الرومانية فى سن مبكر وتزوج عام ١٩٢٧ من فتاة كاثوليكية رومانية أيضاً هي فيليان دايريل براوننج VIJAN DAYRELL BROWNING، غير أنها يجب ألا نلتقط إلى عقيدة الكاتب وقناعاته الدينية، بل إلى مقدار تسلط هذه العقائد على نتاجه الأدبى، ونبليها من فنـيةـ الكتابـةـ، ولم تكن عقـيدةـ «جريـنـ» فى معظم الأحوالـ، على هذه الدرجةـ من التسلطـ، فـكـلـ منـ يـقـرأـ «ـجيـرينـ»ـ يـعـرفـ أنهـ أـبـعدـ ماـيـكـونـ عنـ روـحـ الـوعـظـ أوـ التـبـشـيرـ، وهذاـ هوـ سـرـ

المتدينين المتردمتين، خاصة من الشباب، حيث تكون الحماسة الدينية أقرب إلى فكرة التطهير، بالفهم الشالى المصاحب لهذه السن، وبالفعل، حدث أن قوبلت بعض أعمال «جرين» بتنور وتقزز من هذه الفئات، خاصة، أن «جرين»، لم يكن معنياً في كتاباته بالعقيدة في حد ذاتها، بل قدراً ما كان معنياً بالصجرة الروحية في انفسها إلى الكشف في أحوال الحياة وبما ذلها، ومن هنا جاءت فتنته بكل ما هو بدائي وغريب، وجاء انشغاله بالواقف المتطرفة، التي تتجهن بنابع الحياة العاطفية والروحية للفرد: *

التي طرحتها أديب عالمي كبير، تحول هو أيضاً إلى الكاثوليكية كما فعل «جرين» فيما بعد، هذا الأديب هو الشاعر الشهير «ت. س. إليوت»، الذي يبحث أحياناً علاقة الأدب بالدين في مقالة مهمـة له عن (الدين والأدب RELIGION AND LITERATURE)، استعرض فيها الصور التاريخية التي مرت بها هذه الأنماط من خلال فن الرواية. ويحدد هذه الصور في ثلاثة مراحل: الأولى اعتبرت الرواية فيها أن الإيمان أمر مفرغ منه فحذفته من صورة الحياة، كما يتمثل ذلك في أعمال «فيديلينج» و«ديكنز» و«ثاكري». وفي الثانية شكت الرواية في الإيمان، أو قلت عليه أو فندته، كما يظهر في أعمال «ميريديث» و«هاردي»، أما في المرحلة الثالثة، التي عاصرها «إليوت» نفسه، ومهما جمع الروائيون المعاصرين، فقد نظر معظم روائينها، باستثناء «جرين» إلى الإيمان المسيحي بوصفه نوعاً من المفارقة التاريخية، ومع ذلك، فإن «إليوت» الكاثوليكي، يأتي إلا أن يجد في السلوك البشري، الأساس الفريض المشترك بين الرواية كفن، والدين كمعقدة.

لم يخلص «جرين» إلى توفيقيـة فلسفية كتلك التي خلص إليها «إليوت»، ولم يستجب لها جنس الشك ويقع فريسة لثانية العقل والوجودان كما حدث مع «سومرست مو»، الذي يكبره بأكثـر من ربع قرن، والذى أعلن فى اعتقاداته: «أنه عند ماتوقف عن الإيمان يعقله، ظلت مسألة الرجدان، وكأنه لا بد من أن يكون هناك إيمان ما»، ولذا يصل «مو» إلى نهاية الشـوط فى هذا الاعتراض: «لم أعد أؤمن بالله، ولكن بالشـيطان». سلك «جرين» طريقاً مغايـرة، حين احتفى بالتجربة البشرية الحية، خاصة عندما تخوض امتحان الشر فى هذا العالم المشـقل بكل أنواع الآلام والشـروع والخطايا.

لـكي تفهم عالم «جرين» ورؤـاه، لا يكـفى أن تـقف على ما يمكن استنبـاطـه في كتاباته وـحـدهـا، بل يتـبـغي أن تـنـصـعـ هذهـ الكـتابـاتـ فيـ سـيـاقـهاـ الشـافـقـيـ التـارـيـخـيـ، لـكـيـ تـكـشـفـ أنـ «ـجيـرينـ»ـ كانـ اـمـتدـادـاًـ طـبـيعـياًـ لـبعـضـ ماـ يـورـيهـ عـصـرـهـ منـ اـجـاهـاتـ ومـذاـهـبـ أـذـيـةـ وـفـلـسـفـيـةـ، وـكـماـ وـقـفـناـ عـلـىـ أنـ مـحـنةـ الإـنـسـانـ الـفـرـسـيـ فيـ الـحـرـبـينـ وـبـيـنـهـماـ، كـانـ مـصـدـراًـ حـيـاًـ لـتـجـربـةـ «ـجيـرينـ»ـ فـيـانـتـاـ، إـذـاـ مـاـ عـدـنـاـ بـعـيدـاًـ إـلـىـ النـصـفـ الـأـوـلـ مـنـ الـقـرـنـ التـاسـعـ عـشـرـ وـمـاـ بـعـدـهـ، سـنـجـدـ أـنـ الـصـرـاعـ بـيـنـ الـأـدـبـ وـالـدـيـنـ كـانـ عـامـلاـ فـاعـلاـ فـيـ ثـقـافـةـ هـذـهـ الـمـرـحـلـةـ، كـماـ يـجـسـدـ بـالـذـادـاتـ فـيـ كـثـيرـ مـنـ الـأـعـمـالـ الـرـوـاـنـيـةـ، وـيـكـفـىـ أنـ تـنـوـدـ إـلـىـ الـهـجـوـنـ الـذـيـ شـنـهـ «ـديـكـنـزـ»ـ ١٨١٢ـ - ١٨٧٠ـ عـلـىـ الـعـقـيـدةـ الـإـنجـيلـيـةـ، خـاصـةـ فـيـ روـايـتـهـ (ـأـرـاقـ بـيـكـرـيـكـ)، وـكـذـلـكـ إـلـىـ الـمحاـولةـ التـيـ قـامـ بـهـاـ «ـكـنـجـسـلـيـ»ـ لـلـوـصـولـ بـالـمـسـيـحـيـةـ إـلـىـ ضـربـ مـنـ الـاشـتـراكـيـةـ التـعـاوـنـيـةـ، أـمـاـ الـكـتابـ الـمـهـمـ الـذـيـ أـصـدـرـهـ «ـمـاثـيوـ أـرـنـولـدـ»ـ ١٨٢٢ـ - ١٨٨٨ـ عـنـ (ـالـأـدـبـ وـالـعـقـيـدةـ)ـ عـامـ ١٨٧٣ـ، فـقـدـ رـفـضـ الـنـظـرـ الـمـطـلـقـ لـلـدـيـنـ، وـاسـتـبـدـلـ بـهـاـ الـنـظـرـ الـتـطـوـرـيـةـ، وـرـفـضـ الـمـنـىـ الـحـرـفـيـ الـبـاشـرـ لـلـنـصـ الـدـيـنـيـ.ـ وـيـكـتـسـلـ الـمـوـقـعـ فـيـ هـذـاـ الـمـجـالـ، بـالـأـنـكـارـ



يصنف النقاد «جرين» روائياً، كواحد من مثلى بيار «جون بوتشان JOHN BUCHAN ١٨٧٥ - ١٩٤٠»، وهو روائي برع في قصص المقامرات والجاسوسية والمغامرات الدولية IN-TRIGUE. ومع أن «جرين» اعترف بتأثير «بوتشان» عليه، إلا أن التأثير الأهم في نظرنا، وقع من الروائي الفرنسي المعروف: «فرانسوا مورياك ١٨٨٥ - ١٩٧٠»، ذلك أن «مورياك» كان صاحب رؤية دينية في كتاباته، وكان كاثوليكياً أيضاً، وقد ترجمت أهم أعماله إلى الإنجليزية أولاً بأول، مثل (قبلة المجنوم THE KISS OF THE LAPER) التي صدرت عام ١٩٢٢ بالفرنسية وترجمت عام ١٩٣٠، وكذلك (صحراء الحب THE DESERT OF LOVE) التي صدرت عام ١٩٢٥ وترجمت للإنجليزية عام ١٩٢٩، وكذلك (عقدة الأفعى THE VIPER'S TANGLE) التي صدرت عام ١٩٣٢ وترجمت للإنجليزية عام ١٩٣٣، ولهذه الرواية ترجمة عربية صدرت عام ١٩٤٧ عن دار الكاتب المصري، بقلم نزير الحكيم. إذن لم يكن العنصر الدينى غريباً عن تراث الرواية المعاصرة، وكل

ما فعله «جرين»، أنه حاول أن يصور تجربة الإنسان في صراعه بين عوامل الخير والشر، ر بما من منظور ديني آهياناً، ولكن من غير عظ، ويدون تبشير، ولذا، فإن «جرين» سيبقى حياً في ذاكرة التاريخ، بينما يموت الوعاظ والمبشرون.

حسن طلب

مناقشة

وموثيقه للتفكير كذلك!

عن النهج الصدامي.

الطلاب والفاشية:

تناول الدكتور فؤاد مظاهرات الطلاب كوسيلة لإيضاح تزكّد أنهم تركوا أنفسهم فريسة لأبشع أنواع التضليل، دون أن يفکر أحد منهم في حقيقة ما يفعل (البست هذه هي المنه الأولى التي يقال فيها مثل هنا الكلام عن المظاهرات منذ عام ١٩ حتى ١٩١) وهو يرى أن هذه المظاهرات تأييد للطاغية صدام وللفاشية التي يعتبرها العالم كله - ونحن أيضاً أبشع النظم البشرية قاطبة. فهل كانت مظاهرات الطلاب تأييداً للفاشية كما يقول إن المظاهرات اندلعت كما نعلم بعد أن بدأت أخط واقتصر حرب عرفتها البشرية وكان مطلبها هو وقف الحرب والعدوان وسحب القوات المصرية لإدراكها - وهذا هو المنس والوعي السليم - أنها حرب تدمير للعراق وليس تحريراً الكورت. حرب هيمنة وسيطرة يقودها طرف لم يعرف عنه يوماً أنه كان في صف قضية عادلة تخص العرب.

ولقد أدت تصريحات «المخلص» «شوارسكوف» لتزكّد هذا الفهم وهذه الحقيقة

في رثائه للتنوير قدم لنا الدكتور فؤاد زكريا - دون قصد - رثاء للتفكير أيضاً. ففي وقت المعن والشاذان يكون الفرز والتجرذ والتراجع الفكري. وعندما تسغل المصالح تسود النظرية الأحادية الجبان وهي دائمة نظرية قاصرة وغير موضوعية. وفي زمن التغيرات الكونية الكبيرة يصبح التركيز على عامل واحد أو طرف واحد هو أقرب إلى التضليل منه إلى التنوير حتى وإن كان صحيحاً. فهل استطاع الدكتور فؤاد أن يقلل مما أخذه على الآخرين من قصور في التفكير أو إلقاء العقول واستخدامها بطريقة آلية عقيمة.

أسعني بـك عليكـا

ولأن الدكتور فؤاد كاتب كبير وقوى الحجة فسرف أستعين في مناقشتي لأفكاره الأخيرة بكتابه «العرب والنسوج الأمريكي» فمن أتذر بالرد عليه منه خصوصاً وأنه كتاب صدر عام ٨٠ حيث كان الطلاب الذين ظاهروا عام ٩١ مابين الصف الرابع والسادس الابتدائي وبالتالي لم يقرأوه، وحتى لا تكون قناعة لديهم بأن الدكتور فؤاد يزيد النسوج الأمريكي أو التوأجد الأمريكي لكلامه فقط

حين أتعرف بعد الحرب بأنه كان يريد أن يكون «هانيبال» الم炽 وأن يجعل من العراق «قرطاجنة» أخرى لو لا إنسانية «بوش». ومع ذلك لا زال الدكتور فؤاد على رأيه في مظاهرات الطلاب باعتبارها تأييداً للفاشية ودليلًا على ضياع العقل، في حين يرى في مظاهرات أوروبا الناهضة أيضًا لوقف الحرب، دليلاً على العقل ونقلة إلى الأمام وتطوراً «جديداً» والعلم عند الله.

نعم وأمريكا.

يقول الآن «كل ما آلمى حقاً هو أن أعداداً غير قليلة من شبابنا ومجموعات لا يستهان بها من تلك القيادات التي تتأثر بها هؤلاء الشبان قد ألغت عقولها أو أستخدمنها بطريقة آلية عقيمة، فعیشما يكون الأمر يمكنني أن تكون في الطرف المضاد. هذه خلاصة الكارثة العقلية التي وقع فيها الناشئون والمُخضرون معاً» ولقد حاولت لا أقف في الموقف المضاد للأمريكا وأتعجب الكارثة العقلية ولكن فشلت لشندة تأثيري وقناعني بما قاله الدكتور نوادر في كتابه السالف الذكر، ولا أعرف إذا كان قد تم استخدام العقل فيه بطريقة آلية عقيمة أم لا؟ فهو يقول «يتوّقع الأمر كيكون من المعاهدة المصرية الإسرائيليّة أن تكون الخطوة الأولى في طريق السيطرة الشاملة على المنطقة والقضاء على الحركات المعارضة لنفوذهم في المناطق الأخرى المحيطة بالشرق الأوسط» موضحاً أن هناك عنصراً مشتركاً قوياً بين التكوين العقلي والنفسي للإنسان الأمريكي والإنسان الصهيوني هو الإيمان بأن الأرض يمكنني أن تتسمى إلى من يعرف كيف يستغلها إلى أقصى حد، أما صاحبها الأصلي فليذهب إلى الجحيم، وأيضاً الاعتقاد إلى القوة الفاسدة في سبيل إقرار حق الاستغلال واستخدام التبريرات المعنوية في وقت لاحق (أو سابق) بعد أن

تكون القوة المباشرة قد فرضت أمراً واقعاً.
«ويقول..» أكاد أجزم بأن هناك تقريراً
أمريكياً يحذر من صانعى السياسة في هنا
البلد من أن إمكانات العرب المتولدة يمكن أن
تخلق في المنطقة العربية دولة كبيرة في المدى
الطويل، وذلك إذا تجمعـت الشروط المتولدة مع
إرادة الوحدة بين شعوبها. مثل هذه الدولة ذات
الإمكانـيات الشخصية يمكن أن تشكل خطراً
جيسيماً على مصالح الغرب لأنها ستوجه
مواردها خدمتها هي ذاتها قبل كل شيء. ومن
هـنا كـا لابد من الخيلولة دون سير تاريخ المنطقة
العربية في هذا الاتجاه.. وان هناك وسـيلـتين
لتوجيه الأحداث في المنطقة العربية على التـنـوـعـ
الـذـي يـحـول دون إقـامـة هـذه الـدـولـةـ العـرـبـيـةـ
الـقوـيـةـ، الـمـوـحـدـةـ، الـفـنـيـةـ، الـمـسـتـنـيـةـ. الأولى..
إـقـامـةـ اـسـرـائـيلـ كـجـسـمـ غـرـيـبـ مـلـجـعـ بـالـسـلاحـ فـيـ
قـلـبـ الـأـرـاضـيـ الـعـرـبـيـةـ، وـالـثـانـيـةـ سـنـذـكـرـهـاـ فـيـ
مـضـيـهاـ

ويضيف أن المسألة ليست على الإطلاق مسألة أخلاقية فليست أمريكا في عالمنا المعاصر هي الفتى القوى الشيرير الذي يجر أصدقاؤه إلى هاوية الفساد، وإنما الموضوع في أساسه موضوع نظام لا يملك إلا أن يسير في هذا الطريق لاته هكذا بدأ— بالقضاء على الهند— وهكذا نما وتوسع— حين حولت المجموعات التي تدمر الآخرين إلى رصيد ايجابي يزيد قوتها ويعززها— وهكذا يتعتمد عليه أن يسير.. إن أمريكا بحكم تكوينها ومصالحها المحيوية لا تستطيع إلا أن تكون كذلك...» .. «وأن العرب يجب أن يقفوا بعزم في وجه أي تدخلات سياسية أمريكية (فها بالك بالعسكرية) تتم بحجة تأمين الموارد البترولية التي لا يستغني عنها الاقتصاد الغربي» .. «والآن وعندما وقف البعض بعزم ضد تبسيط هذه التدخلات العسكرية وطالبوها بوقف الحرب لأنها حرب سيطرة وهيمنة وإقصاء شعوب واستيلاء على ثروات يقول عنهم أنهم أرققوا

مواردها .. والأقرب إلى المعمول أن يتتسائل الدكتور فؤاد .. بما أن إسرائيل كانت أداة السيد الأمريكي ويده الباطشة وكلب حراسته السيطر على المنطقة فماذا ستفعل وما هو دورها بعد أن وصل السيد الأمريكي بنفسه إلى أرض المعركة وضع يده تماماً على المنطقة؟

العقل أم الواقع..

ويواصل رثاءه .. وهذه خلاصة الكارثة التي وقع فيها الناشيون والمخضرون معاً . ولا كانت النزاعات والخلافات والصراعات تتبع كلها من العقل (كذا) فقد أحست بالفرج والنجع على مستقبل هذه الأجيال، إذا كانت فيها فئات غير قليلة تستخدم عقولها أو تعطل استخدامها على هذا النحو الفج، وحقيقة الأمر يحق لنا نحن أيضاً أن نجزع ونخاف لأننا والحالة هكذا لانحتاج إلى مفكرين ومتوربين .. ولكن نحتاج إلى مصحات عقلية وأطباء نفسانيين ومتخصصين في غسل المخ يقوضون على هذه النزاعات والخلافات والصراعات التي تتبع من العقل!! والحمد لله أن هناك فئات كبيرة لا تستخدم عقولها الذي به مثل هذه الأشياء !!

العالم كله..

ويقول «العالم كله» يعلم أن أسلوب التدخل العسكري المباشر للدول الكبرى قد عفا عليه الزمن .. ولم يعد له أي معنى بعد أن ساد العلاقات الدولية تفاصيل يذهب أخطار جميع الخلافات أما نحن فما زلنا نفك بالعقلية التأميرية الإستعمارية الإمبريالية الكومبرادورية إلى آخر هذا المصطلح العقيم الذي تخلى عنه مبتدعوه .. هذه الفقرة مصدرها العقل وليس الواقع، وكنا نتمنى أن يزيد الواقع ما يقوله لكنه أبي، وأكد أن إحدى

عقولهم واستخدموها بطريقة آلية عقيمة، وصار موقفهم هذا كارثة عقلية، فلين الكارثة العقلية فعلاً !!

نحن وإسرائيل والدليل:

يقول في رثائه.. «العالم كله يدرك أن إسرائيل من مخلوقات الحرب الباردة وأن ذوبان ثلوج هذه الحرب الباردة لأبد أن ينعكس سلباً على هذا الكيان ولابد أن يقضى على الكثير من الأسباب التي جعلت من إسرائيل طفل الغرب المدلل !! .. ونحن لانعرف اذا كان العالم كله يعرف هذا أم لا ، ولكن الذي نعرفه وواقع الحال يؤكده أن إسرائيل بعد ذوبان الثلوج هذا صارت طفلاماً مدللاً لأوروبا الشرقية وروسيا ، وأصبح رضا هذا الطفل ، هو بوابة الدخول إلى التعليم الغربي كما أن إسرائيل ستتصير الطفل المدلل دللاً يشيرأ لغشيان لدى عرب النفط . ثم هل فعلاً إسرائيل من مخلوقات الحرب الباردة ؟ لقد كان وعد بلفور قبل هذه الحرب يكثير ، كما أنك في كتابك تقول «وأنى لا يجاد أجزاء ، عن طريق الاستنتاج وحده ، بأنه يوجد تقرير أو تخطيط إستراتيجي أساس وضع في أعقاب الحرب العالمية الثانية يوجه السياسة الأمريكية إلى تأييد إقامة دولة إسرائيل على أرض فلسطين وإلى تبني قضية الصهيونية والإعتماد على إسرائيل بوصفها الركيزة الكبرى للسياسة الأمريكية في المنطقة» .. وبصيف «وفي سعيها (أى أمريكا) إلى بلوغ هلا الهدف (السيطرة على مخزون عالمي من البترول) كانت تحتاج إلى وسيلة تختلف عن الوسائل التقليدية التي كانت تلجأ إليها الدول الاستعمارية وسرعان ما تبنّت قضية الصهيونية وساعدت بكل قوتها على إقامة الدولة الإسرائيليّة وعلى استمرار وجودها وتوسيعها متخلّة من هذه الدولة أهم أدلة لها من أجل تحقيق هدفها في السيطرة على المنطقة وعلى

الدول الكبرى عادت إلى أسلوب القرن التاسع عشر عندما سمعت لها الفرصة، وذلك بسبب «صدام»، وذريان الثلوج ويفصل المناخ العالمي الجديد الذي يذيب أحظار جميع الخلافات!! وأسترجع قوله.. «لو كنا في القرن التاسع عشر لاحتلت أمريكا منابع البترول في غمضة عين دون أن يوقنها أحد».. وقد حدث وعدنا للقرن التاسع عشر لستا نحن إذن أن نفك بالعقلية اليمانية الاستعمارية الامبرالية.. الخ، وإنما هم الذين يفكرون وينفثون ولم يتخلوا عن ذلك حتى الان، فكيف تتخلى نحن ونقول أنها مصطلحات عقيمة.

وهي مصطلحات صحيحة من نتاج الغرب أصلاً وليست من نتاج عقولنا. يقول.. «العالم كله يحسب ويدقق ويشد خيوط العقل إلى نهايتها ونحن نستسلم للانفعال المؤقت والانزى إلا النتائج القريبة المباشرة ونعجز عن رؤية أي شيء يبعد عن أنوفنا». وهذا صحيح ولكن كما نتمنى أن يسلم الدكتور فؤاد من هذه الأفهنه التي رمى بها الآخرين وأن يشد خيوط العقل إلى نهايتها وهو يناقش هذه الكارثة وأن يحيط بالظاهره من كل جوانبها لجانب واحد وأن يرى الأسباب مجتمعة وأن يكشف التداخل بين السبب والتنتجه والعلاقة بين الكل الجزء والألا ينتظر إليها من منظار ضيق تيرى جانباً واحداً وإن كان صحيحاً. ويهمل أو يغضض الطرف عن باقى الجوابات لأن هنا يتناهى مع الموضوعية والعلقانية والتنوير.

ونحن نتفق مع الدكتور فؤاد في أن الفاشية هي أبغض النظم البشرية قاطبة، لكننا نضيف: وهي صناعة غربية أصلاً وأمريكية حديثاً في هذه الأيام، وهنا ذكر وسيلة أمريكا الثانية لتوجيه الأحداث في المنطقة للحيلولة دون قيام دولة عربية قوية.. السالف ذكرها بأنها.. إخضاع أمم وأكبر شعوب المنطقة لأنظمة

وليس في العقل.

نواز سمك

* أعتقدنا على: (١) مجلة ابناء ابريل، ٩١، تأبر ٩١ (٢) العرب والنصرة الأمريكية دار الفكر المعاصر ٨٠

إصدارات

إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات

ويرغم أن النص يصور محاورة محددة جغرافياً وвременноً للاحداث، في اندلاعها وانفجارها، إلا أن دلالة هذه الإحداث تأخذ بعداً أكبر من زمانها وجغرافيتها، وذلك يظهر في سياق النص المكتوب بأسلوب بلق فيه من المباشرة الجوارية مثل ما فيه من الأبيات.

وادمن شحادة في روايته هذه لا يغامر فيطلق لذاكرة التداعي عناتها، مثلاً هو يحاذى مباشرة الحديث الواقعى في سرديته الجوارية ليأتى النص حاملاً مطابقات مع الواقع تكاد تسجيلية لو أن المدى الزمني لكتابتها ترافق مع الحديث اليومى للانتفاضة، وهنا تكمن أهمية هذه الرواية، ولدلالتها، إضافة إلى أنها انفردت ب موضوعة الانتفاضة وبجزئيات فعل المقاومة الجماهيرية اليومية للاحتلال. ويرغم ماحمله «الطريق إلى بيرزيت» من تفاصيل دلالات تسمو في بنيانها اللغوى على الواقعى، ترى في المقابل أسطورية أبطالها التي تحاول ملامسة أسطورية أبطال الانتفاضة، وشعبها، في الكفاح عشرات السنين.

الطريق إلى بيرزيت رواية المقاومة اليومية

عن مؤسسة بيسان للصحافة والنشر صدرت الطبعة الثانية من رواية الكتاب والشاعر الفلسطيني ادمون شحادة «الطريق إلى بيرزيت».

والرواية تشير إلى العلاقة الجدلية التي أحدها الانتفاضة الفلسطينية بين الإبداع الأدبي وشروطه من جهة، وبين الواقع المعيش ومعاناته من جهة أخرى.

وقد استطاعت رواية «الطريق إلى بيرزيت» - كما يقول الناشر - أن تؤطر صيغة لها ملامح جديدة على صعيد حدث المقاومة الفلسطينية اليومية للاحتلال وتكون أهميتها في أنها يشرت بالانتفاضة، وحملتها في طيات صفحاتها، وهي لا تبتعد عن الأجواء المعيشية الحالية في ظل الانتفاضة الجماهيرية التي تم الأراضى المحتلة كافة.

تشتغل، اذ بها تكون قد المجزت اضافة هامة جداً، إلا أن بعض النصوص وبعض الوجوه التي شاركت في هذا العدد يعيده كل البعد عن مفهوم الكتابة الأخرى.

في العدد دراسة متميزة على فهمي «دين الحسراقيش بصر المحررسة» وهي دراسة في سوسيولوجيا الفهم الشعبي للدين بالقاهرة. ويكتب د. عبد المنعم تليمة «رسالة إلى الاجيال الحالية» ردًا على مقال د. حسن حنفى الشهير في الاهرام.

وفي العدد قصائد لمحمود قرني (والذى يعد هو الاضافة المقيقة بكتابته الأخرى المزحومة بهذا الحس العميق والدرامية الحقيقية بمفهوم قصيدة النثر). ومجدى الجابرى ومحمد البرغوثى وصبرى السيد ويسار الزيات وحسن خضر وقصص محمد حسان ومحمود سليمان وصفاء عبد المنعم وسيد الوكيل. و Mohamed Shukri Uboud.

ويضم العدد محوراً متميزاً عن الشاعر الكبير محمد عفيفي مطر شارك فيه مهدي مصطفى وفتحى عبد الله، مع وفاذج من شعر مطر.

وفي الدراسات، دراسة لسيد فاروق عن نسج الاسما. لتنصر القناش، وأخرى عن خديجة السماح عبد الله لمحمد السيد اسماعيل، وقراءة في «الآخرون.. وأغنية لضحى» كتبها ناصر البدرى.

وعرض لكتاب شربيل داغر «الشعرية العربية الحديثة»، وترجمة جلال عبد الكريم عن جرين لاند.

أما حوار العدد مع الشاعر فتحى عبد الله فهو حوار مليء بالفالطات وسوف نناقشه في مرة قادمة.

وأدب ونقد تقدم بأصدق الامنيات والشهانى لهذا المولود الجيد متنمية له الاستمرار والتطور، أملأه أن تقدم «الكتابة الأخرى» كتابة أخرى.

كتاب العدد

المطبوعة

العنبر زيد



«الطريق إلى بيرزيت» تشير دلائلها اللغوية، والإيحائية، بمحنة الانصار الوطنى الفلسطينى على اعتبار أن شعباً يأكله يتشد الحرية والاستقلال. أنها رواية مقاومة اليومية للاحتلال، وحتى النصر.

الكتابة الأخرى

صدر -أخيراً- العدد الأول من مجلة الكتابة الأخرى لتترك بصمة متميزة في تاريخ الصحافة الأدبية في مصر، كاشفة عن اصرار وجدية رمز جيل جديد من مبدعى الشاعريات في مصر بعيداً عن أي سلطة سياسية أو ثقافية، متقردةً بهذا الاخلاص لوجه الكتابة يكتب هشام قشطة في افتتاحية العدد «الحسراقيش يغسلون الكتابة» موضحاً جدوى هذه المجلة وعن أهدافها حيث قال أنها جاءت لتبني ابداع الجيل الجديد، ذي الشخصية المميزة والمخالفة للكتابة التقليدية، وترسيخ ومارسة حرية الكتابة، واسحاق الطريق للمغامرة والتجريب، والالتزام بالأراء الحادة، وتأكيد قيمة الحوار كهدف مفتقد ورغم مثالية هذه الاهداف التي أفصحت الافتتاحية عنها والتي تمنى أن

من قصيدة «حرية» يقول:
ولف أسمام المرأة / ولم
يرصوته وتحت الشمس / ولم يرتفع
الظل / رمى السلام ولم يهدن / نعش
بين السائرين / متحررا من التعبات.

في الفن والثقافة القبطية

عن المعهد الهولندي للآثار المصرية والبحوث العربية بالقاهرة، صدر عن دار شهيدى للنشر كتاب «في الفن والثقافة القبطية». تحرير: هـ. هونديلىنك، تقديم: د. جودت جبرة مدير المتحف القبطي بالقاهرة مراجعة: د. حشمت مسيحة، مدير عام قطاع الآثار المصرية سابقاً، ورئيس قسم الآثار القبطية بمعهد الآثار رويس بالقاهرة. ويحتوى الكتاب على موضوعات: المعمار المسيحي المبكر فى وادى النيل، المهيئون الطريق امام الرب، ذبيحة ابراهيم وذبيحة يفتاح في الفن القبطي، فن رسم الايقونات في مصر، المشكلات الخاصة بصيانة الايقونات في مصر، معجزات الايقونات وخلفيتها التاريخية اهمية تكريم القديسين، مدخل الى تاريخ المنسوجات القبطية، الأرواح الشيطانية والرهبانية القبطية المبكرة

أمجد ناصر

وصول الغرياء

أمجد ناصر: وصول الغرياء

الشاعر أمجد ناصر واحد من الشعراء العرب الشباب المميزين. ولد في الأردن عام ١٩٥٥ . وعن دار رياض تجسيب الرئيس بلندن صدرت له مجموعة الشعرية الجديدة «وصول الغرياء». وكان قد صدر له: منذ جلاء كان يصعد الجبل، ٨١، رعاة العزلة. عمل في الصحافة العربية بيروت وقبرص ولندن. يقيم ويعمل في لندن حالياً مشرفاً على القسم الشفافي بصحيفة «القدس». وفي هذه المجموعة، كما يقول الناشر، فإن قصيدة أمجد ناصر «تشكلها وتقينها تتفاني في إعطاء الشخصي حريته. معها نقع، من جملة ما نقع عليه، على تزوير فني لتسليد الشورى في السرد، وإلى تجسيد الحس وتحويل البوح إلى مستوى صوري يتشابك مع المستويات الأخرى التي يتألف منها نسيج شعره، وعلى ميل إلى تمييز القصيدة عن الآتي. بكل ما يمكن أن يصدر عنه من تهديد للشاعري وأفساد للشعرية»



فليقتووا / أغurasna ارتفعت وقد ثنا المشاركة

صدرت للمتوكل طه من قبل دواوين:
الخروج الى الصحراء، مواسم الموت والحياة،
زمن الصعود، بعد عقدين وجيل (دراسة في
الثقافة الوطنية تحت الاحتلال).



عبد الناصر صالح: نشيد البحر

«نشيد البحر» مطولة شعرية للشاعر
الفلسطيني بالأرض المحتلة عبد الناصر صالح.
يحتوى على قصيدة شعرى طويلة، منها يقول:
الشاعر:

ـ سلام عليك وأنت تموت
ـ سلام عليك وأنت تقاتل
ـ سلام عليك وأنت تفتاد
ـ كى تتقى
ـ سلام عليك،
ـ تقدم،
ـ أنت سر الطبيعة يا صاحبى،
ـ فتقدم
ـ يكتب البحر مولده
ـ فتقدم
ـ تكتب الأرض قرأتها



المتوكل طه: فضاء الأغانيات

فضاء الأغانيات ، قصيدة من أنصار ٣،
ديوان جديد للشاعر الفلسطيني المتوكل طه.
عنه يقول الشاعر أسعد الأسعد: «ولست
أحابي صديقا عزيزا، اذ ليس أحق بالتكريم من
واحد كان شاهدا من بين عشرات الآلاف من
الشهداء أمضى أربعة عشر شهرا تأكل الصحراء،
من جله وعظامه (في المستقل الاسرائيلي
انصار ٣) لكن غنا لم ينقطع، ظل يغني
لرمال الصحراء، ولشمسها المحرقة، وما أنفك
يرسم الفجر الطالع أبدا، في عيون الأطفال،
وفي عيني أم شهيد لم تبكه، وما ودعته، لأنها
واقفة بأنه سيعود إليها، منتصب القامة،
مروفع الراية». يقول المتوكل:

ـ هدموا... / وما هدموا سوى
ـ بيت/ستعمل سفنـه أيدى الطفولة
ـ والمجاراة/ سجنـوا / قد أصبحت كل
ـ السجون منارة تلو المنارة/ قتلـوا/
ـ ماذا إن غسلـنا أرضـنا بدمـاتنا/

نقدم
هي الانتفاضة،
نار البداية،
قائلة الرغبة القادمة».

على سالم: البترول طلع في بيتنا

«هل البترول ممكن أن يكون نحساً؟»
هذا هو السؤال الذي طرحة مسرحية على
سالم الجديدة «البترول طلع في بيتنا» الصادرة
ضمن سلسلة المسرح العربي بالهيئة المصرية
العامة للكتاب. وتقدم المسرحية الإجابة على
هذا السؤال في إطار كوميدي مؤلم.



شعرنا الحديث إلى أين؟

طبعة جديدة من الكتاب الهام الذي قدمه د. غالى شكرى عام ١٩٦٨، صدرت مؤخرا عن دار الشروق بالقاهرة. وهو الكتاب الذى يعد أحد أهم الأعمال الرائدة فى تقدى الشعر العربى الحديث، فقد تابع كاتبه ميلاد الحركة الجديدة فى الشعر المعاصر وشارك فى المعارك التى نشببت بين انصار القديم وانصار الجديد،

ثورة مصر

محاولة جادة مستفيضة قام بها الكاتب الصحفى عادل الجوزجرى فى عرض «ثورة مصر: المواجهة المسلحة ضد الموساد وال sis أي إيه»، وهى محاولة مدعومة بالوثائق والمستندات والتقارير الميدانية. والكتاب يثبت: «أن المواجهة الشعبية المسلحة ضد العدو الصهيونى مستمرة، ومنظمة «ثورة مصر» كانت ذروة النضال资料 الشعبى المسلح ضد التطبيع، ضد الاختراق الصهيونى والأمريكى لأرض الكنانة»، «أن الاتفاقيات والمعاهدات، مهما كانت درجة صياغتها القانونية، لا تستطيع أن تصادر الصراع الحضارى بين العرب والكيان الصهيونى. وقد أثبتت (ثورة مصر)، كما أحدثت جميع العمليات الشعبية المسلحة ضد العدو أن الصراع العربى الصهيونى هو صراع وجود لا صراع حدود، ومن ثم فهو صراع مستمر، حتى تحرير كامل التراب العربى».

والكتابان معابutan بصریتان فیستان
لشاهدات حیاتیة وفکیة وتصمیمیة، يلف
اللباد النظر إلى ماقبها من جمال وحكمة أو
ماقبها من تخریب وقلة ذوق.

كتابان جمیلان، فیهما جهد ملصوص،
يعلمان آلقاری الذوق والتذوق، برقة وخفة ظل
وعمق.



ترجمات إلى الإنجليزية والألمانية

صدرت حديثاً في لندن عن دراسة دار نشر Quartet كتاب يحتوى على عدد من القصص القصيرة للقصاصات المصريات من سهام بيومى، إعتدال عثمان، نعمات البحيرى، سلوى بكر، ابتهال سالم، سحر توفيق، منى رجب.

قامت بالترجمة باحثة أمريكية تدعى مارلين بوث وهي حاصلة على الدكتوراه في

منحاها إلى القيمة الجمالية الحية وارتباطها
بالحياة والانسان.

ويقول د. غالى شكري في تقديم هذه
الطبقة الثالثة: قامت الأطروحة الأساسية في
هذا البحث على أساس «الحداثة» التي تربط
أطراف حركة التجديد في الشعر العربي
المعاصر. هذه الحادثة ليست واحدة على صعيد
المفهوم، وليس واحدة على صعيد المرحلة
التاريخية، وليس واحدة على صعيد الريادة.
وأن أربعين عاماً هي كل عمر القصيدة
العربية الحديثة، لا تكفى للاتهاه، من تقييم
الحركة وتقديرها، بل تتطلب إمعان النظر فيها
والتنظير لها. وهذا الكتاب هو جزء من
«الحركة» وهي ماله وماعليه».



محبی اللباد: نظر ٢، وملحوظات

كتابان جديدان للفنان محبی اللباد: نظر ٢، وملحوظات. صدر الأول عن دار العربي
للنشر والتوزيع، وصدر الثاني عن دار
المستقبل. وكان قد صدر قبل سنوات «نظر ١»

الأدب العربي الحديث من جامعة أكسفورد عام

١٩٨٥

مسابقة «الناقد» للرواية والشعر

تواصل مجلة «الناقد» التقليد الذي أرسته شركة «رياض الريس للكتب والنشر» (الدن) بتأسيس جوائز أدبية في الشعر والرواية: الأولى باسم «جائزة يوسف الحال للشعر»، والثانية «جائزة الناقد للرواية».

ومن شروط المسابقة ألا يكون قد سبق نشر الديوان أو الرواية، ولا يقل عدد صفحات الرواية عن ١٥٠ صفحة ولا يزيد عن ٢٠٠ صفحة ويكون المخطوط مكتوبا على الآلة الكاتبة. وزمن وصول المخطوطات من ١ يوليو ١٩٩١ حتى ديسمبر ١٩٩١. ويعلن عن الديوان الفائز في أبريل ١٩٩٢، وعن الرواية الفائزة في يوليو ١٩٩٢.

قيمة الجائزة ٢٠٠ دولار أمريكي ويصدر الديوان والرواية الفائزتان عن منشورات «رياض الريس للكتب والنشر».

Riad EL- RAYYES BOOKS
LTD
65 KNIGHTSBRIDGE
LONDON SWIX 7 NJ
ENGLAND

كما صدر عن وكالة نشر le mos ver ley كتاب مترجم من العربية إلى الألمانية ، يتضمن عددا من القصص القصيرة لعدد من الأدباء المصريين هم: يوسف أبو ريه محمود الورداوى ابتهال سالم، سلوى بكر، محمد البساطى. وقام بالترجمة «هارموقت قاندرش» الذى سبق له أن ترجم أعمال للأدباء يحيى الطاهر عبد الله، وصنع الله إبراهيم ودواوين الخراط وجمال الغيطانى ومحمد المزنجى



معرض راوية صادق

أقامت الفنانة راوية صادق معرضها الثالث بقاعة «مشيرية» ، طوال شهر يونيو الماضي.

کلام متفقین

سلوچية الورثة المتلافي!

الى تتعامل بها مع تاریخنا القومي، وبذلک
الاهدار البشع والتوسائل لوثائقه وأسانيده. ولعل
«محمد بيومي» كان يدرك ذلك، والا ما احتفظ
بأرشيف كامل لحياته، وينسخ من أفلامه، كان
يمكن أن يأكلها الصداً، أو الرطوبة- كما تأكل
مكتبة الأفلام في التليفزيون- لولا أن ساقت
الظروف اليه مخرجاً ومرضاً جاداً، يؤمن أن الوطن
الذى لا أمن له، لاغد له، ظلل اكثراً من خمسة
عشر عاماً، يبحث عن «محمد بيومي»، فقاده
أخلاصه، الى ذلك الاكتشاف التاريخي الباهر.

وما عاناه «محمد القليبي» في البحث عن مولى
لينتزع فبلمه غير المسوق من كل النواحي، إلى أن
قبلات وأكاديمية الفنون» قوله، هو جزء من آثار
سيكلوجية الرؤنة الجاهلين والمتلقيين التي ملأت
حياتنا الفكرية بأكاذيب من كل نوع، وانتهت بأن
أصبحنا نعيش يوماً ببوم، نفخر بماض لا نعرفه، ولا
يوجد ما يدل على أنها نعترف به، ونقطي بهذا
النفخر إحساسنا بأننا نعيش عيالاً على الخواجات
في كل شيء، حتى في اكتشاف ثانق تارينا،
والبحث في ماضينا.

يُجرِّب الفيلم التسجيل الوثائقي «وقائع الزمن الضائع» الذي أخرجه المخرج «محمد كامل القلبيوي» عن رائد السينما المصرية محمد بوسعي عدداً من القضايا الهمة، تتجاوز مجال البحث السينمائي، الذي أُجراه «القلبيوي» إلى معظم مجالات حياتنا الفكرية والثقافية.

و«ما فعله» القلبيني، يفضح شكلاً من أشكال الكسل والاستهانة، والنقل عن الآخرين دون تعبير أو تدقيق أو اجتهاد، يسرد مختلف مجالات البحث في العلوم الإنسانية، دفع كثیرين من شطّار الفكر، إلى أن يرددوا كالبساطات مقولات شائعة، دون أن يتحققوا بأنفسهم، وبلا من أن ينسبوها إلى أصحابها الحقيقيين - تخلصاً من مستوليتها، وتحديداً لدرجة مصادقتها - ينسبونها لأنفسهم، فلا يتحملون - بذلك - وزر سرقتها فحسب، بل - وأيضاً - وزر «تأكيد» أكاذيب تاريخية والتصديق عليها، ومنحها مزيداً من الذريعة والانتشار.

وهو يفضح كذلك سيكلوجية الورثة المتلاقين.



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarab.com

ترقبوا قريباً

الرواية الفريدة للعالم الراحل

مُصطفى مشرفة

قسطرة الـ كـ فـ رـ

新编大学堂图书馆学概论和图书馆学教程

مع إِضاَحَاتٍ نَقْدِيَّةً بِأَفْلَامٍ

د . شکری عباد

محمد عودة

فريدة النقاش

ابراهیم اصلان